

OSTASIATISCHES GERÄT

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND X

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

OSTASIATISCHES GERÄT

AUSGEWÄHLT UND BESCHRIEBEN VON

OTTO KÜMMEL

MIT EINER EINFÜHRUNG VON

ERNST GROSSE



MIT 140 TAFELN UND 4 TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN

1925

MARIE MEYER
ZUM GEDÄCHTNISSE



Gedruckt bei A. Wohlfeld, Magdeburg.

VORBEMERKUNG.

Unter Gerät sind in diesem Buche Kunstwerke verstanden, die einem bestimmten praktischen oder symbolischen Zwecke dienen. Volkskundliches Material ohne künstlerischen Wert und die in Europa besonders beliebten Werke ostasiatischen Kunstgewerbes, die einen Zweck nur vortäuschen, wird man daher in diesem Buche nicht finden und nicht suchen dürfen. Umgekehrt sind einige Geräte gerade deshalb nicht aufgenommen, weil sie als Geräte so vollendet sind, daß sie erst beim Gebrauche zum Leben erwachen — vor allem die Blumenvasen, die ohne ihren blühenden Inhalt völlig unverständlich bleiben. Andere Geräte, wie die Klingen, lassen sich mit den verfügbaren Mitteln der Reproduktionstechnik überhaupt nicht abbilden. Aus ähnlichen Gründen mußten gerade die edelsten Schöpfungen des Töpfers nicht selten gröberen Arbeiten weichen. Daß von dem wunderbaren Kleingerät aus Stein und Schnitzstoffen so gut wie alles fehlt, erklärt sich aus der Beschaffenheit der deutschen Sammlungen, auf die das Buch im Jahre 1922, als die Tafeln fertiggestellt wurden, in der Hauptsache angewiesen war. Für fast drei Viertel der Abbildungen konnte die Abteilung für ostasiatische Kunst in Berlin die Vorlagen liefern; auf die bekannten ostasiatischen Veröffentlichungen, die übrigens nur sehr gelegentlich Gerät geben, brauchte daher nicht allzu häufig zurückgegriffen zu werden.

Die Bemerkungen zu den Tafeln setzen nichts voraus als Kenntnis der Einführung und gehen allen fremdsprachlichen und Fachausdrücken nach Möglichkeit aus dem Wege. Sie vermeiden es, den Abbildungen ins Wort zu fallen oder gar in Worten nachzustammeln, was die Tafeln deutlich sagen, beschränken sich daher auf die nötigsten technischen und geschichtlichen Erläuterungen.

OTTO KÜMMEL.

Bronze, aber doch nur gerade genug, um zu fühlen, wie viele wir nicht kennen. Übrigens sind wir über spätere Bronzen zum Teile noch schlechter unterrichtet. Man darf z. B. bezweifeln, daß irgend ein Europäer imstande wäre, eine einigermaßen umfassende und zuverlässige Auskunft über das Bronzegerät der Sung-Periode zu geben.

Die koreanische Kunst ist uns mindestens nicht besser bekannt als die chinesische. Man hat zwar guten Grund für die Annahme, daß Korea eine reich und hoch entwickelte Gerätekunst hervorgebracht habe; von ihren Früchten ist jedoch bisher — außer den irdenen Schalen und Vasen, die den japanischen Teemeistern bei dem Chanoyu und den japanischen Töpfern als Vorbilder gedient haben — fast nichts sichtbar geworden als Grabfunde aus Ton und Metall, die gewiß nicht die besten Leistungen der koreanischen Meister darstellen.

Die einzige Gerätekunst des Ostens, die wir schon in ihrem ganzen Umfange überschauen, ist die japanische. Auch hier fehlt es freilich nicht an Lücken, die jeder wahrnimmt, der ernstlich versucht, sich von dem Wuchse irgend eines einzelnen Kunstzweiges Rechenschaft zu geben. Indessen das Wesentlichste läßt sich doch klar und sicher erkennen. Und zum Glücke ist die Kunst, die uns am besten bekannt ist, zugleich die, welche es am meisten verdient; denn in Japan hat die ostasiatische Gerätekunst ihren Gipfel erreicht. Dieser Satz stimmt allerdings schlecht zu der neuen Lehre, daß die Japaner nur geschickte aber schwächliche Nachahmer der unerreichbaren Chinesen seien. Allein, wenn man die japanische Gerätekunst in ihrer Heimat studiert hat, ist man leider nicht mehr fähig, sie so gering zu werten, wie es die regierende Mode verlangt. Man kann zugeben, daß die Chinesen in der freien Bildnerei ursprünglichere und mächtigere Werke geschaffen haben als die Japaner, obwohl diese auch in Malerei und Plastik manches aufzuweisen vermögen, dessen gleichen in China einstweilen noch nicht gefunden worden ist; aber aus der Überlegenheit in den freien Künsten folgt keineswegs notwendig eine Superiorität in den Gerätekünsten, die eine nicht unwesentlich verschiedene Begabung erfordern. Daß die Chinesen auch diese in reicherm Maße besessen und bis zu höherem Grade ausgebildet hätten, läßt sich aus den Werken, die bis jetzt der Anschauung zugänglich sind, nicht mit Sicherheit erkennen. Die chinesische Gerätekunst, die wir gegenwärtig wirklich kennen — und nur diese kann man beurteilen —, steht in mehr als einer Beziehung der europäischen näher als die japanische, aber eben deshalb unter dieser, weil

sie mit der europäischen gewisse Fehler und Mängel teilt, über die sich die japanische erhoben hat. Die Japaner selbst haben niemals geleugnet, daß sie auch in den Gerätekünsten die Schüler der Chinesen gewesen sind; aber es ereignet sich eben zuweilen, daß der Schüler den Lehrer übertrifft. Daß man den Vorrang der japanischen Geräte heute nicht mehr anerkennen will und vielleicht auch nicht mehr erkennen kann, mag nicht am wenigsten daran liegen, daß die meisten und besten durchweg für einen höchst aristokratischen Geschmack berechnet sind und deshalb dem in Europa herrschenden Geiste minder zusagen als die lauter und breiter wirkenden Prachtgeräte der Chinesen.

Die Gerätekunst der verschiedenen ostasiatischen Völker ist also nicht ganz gleichartig; sie zeigt vielmehr Unterschiede, die sich stellenweise zu wahren Gegensätzen steigern, so daß man zuweilen zweifeln kann, ob man überhaupt das Recht habe, von einer ostasiatischen Gerätekunst zu reden. Indessen sobald man die Erzeugnisse der drei ostasiatischen Völker den westasiatischen und gar den europäischen gegenüberstellt, so erscheinen sie dennoch wieder als eine Einheit, und sie sind in der Tat auch durch so viele und wichtige Beziehungen historischer und ästhetischer Art miteinander verbunden, daß man sie trotz aller Verschiedenheiten als Einheit behandeln darf. Nur muß man sich dabei hüten, ihre Sonderart gewaltsam zu unterdrücken.

II.

Die ostasiatischen Völker haben wie die europäischen Gebrauchsgeräte und Schaugeräte. Was die ersten sind, stellen die zweiten nur vor, während sie eigentlich als weltliche und kirchliche Ornamente und Symbole, Rang- und Amtsabzeichen und dergleichen dienen. In Europa sind es vorzüglich die Schaugeräte, denen eine künstlerische Bildung und Verzierung zuteil geworden ist. Die Gebrauchsgeräte sind zwar nicht immer künstlerisch vernachlässigt worden, bleiben aber doch im allgemeinen beträchtlich hinter den anderen zurück. In Ostasien ist das Verhältnis beinahe umgekehrt. Das Schaugerät, das besonders in der buddhistischen Kirche eine ähnliche Rolle spielt wie in der christlichen, prangt auch dort in reichem künstlerischen Schmucke; allein es verdankt ihn weniger der ostasiatischen als der indischen Kunst. Dieses buddhistische Gerät ist im Grunde ebensowenig ostasiatisch wie die buddhistische Lehre. Man hat die indischen Formen freilich nicht ganz unverändert gelassen, sondern im Laufe der Zeit dem eigenen Geschmacke angepaßt, aber doch nur

bis zu einem gewissen Grade, weil die Ehrfurcht vor der religiösen Bedeutung eine freie Umbildung der althergebrachten Typen nicht erlaubte. Sie sind in der Tat niemals völlig assimiliert worden, sondern in dem lebendigen Organismus der ostasiatischen Gerätekunst immer gleichsam Fremdkörper geblieben. Ähnlich verhält es sich mit dem zum großen Teile unter dem Einflusse buddhistisch-indischer Formideale entstandenen kaiserlichen Prachtgeräte, welches das Shōsōin aus dem achten Jahrhunderte bewahrt hat. Die zunächst rätselhafte Tatsache, daß diese herrlichen Gebilde so gar keine Nachkommenschaft unter den ostasiatischen Geräten hinterlassen haben, wird verständlich, wenn man erkannt hat, daß sie dem ostasiatischen Geiste ursprünglich und wesentlich fremd sind. Deshalb sind sie wieder verschwunden wie exotische Pflanzen, die sich auf die Dauer gegen die heimische Flora nicht zu behaupten vermögen. Ihr rasches Aussterben steht in einem bedeutsamen Gegensatze zu der zähen Beharrlichkeit der viel älteren echt ostasiatischen Formen, der vorbuddhistischen Bronzegefäße für den Kult der Ahnen und der Jadeobjekte für den des Himmels, die nicht nur in China, sondern zum Teile auch in Japan immer lebendig und für die spätere Gerätekunst in vielen Beziehungen maßgebend geblieben sind.

Die eigenartigsten und zugleich schönsten Geräte der Ostasiaten sind ohne Zweifel die Gebrauchsgeräte. Schon die gewöhnlichsten und billigsten sind selten ganz ohne künstlerischen Wert; ihr ästhetischer Reiz ist sogar oft im Verhältnisse zu dem geringen Aufwande materieller Mittel überraschend groß. Eine unerschöpfliche und frische Quelle der Lebensfreude im Osten entspringt sicherlich dieser Schönheit der bescheidensten Geräte. Indessen in seiner ganzen Kraft und Anmut offenbart sich der Genius der ostasiatischen Kunst doch erst in den Dingen, die er nicht für den alltäglichen, sondern für einen festlichen Gebrauch geschaffen hat. Man darf dieses festliche Gebrauchsgerät des Ostens nicht etwa dem Prunkgeräte gleich achten, das wir in Europa in Glasschränken und auf Kredenzen aufstellen, um es nie zu gebrauchen. Wenn wir ostasiatische, namentlich japanische Gefäße zur Dekoration unserer Räume verwenden, so entfremden wir sie ihrer wirklichen Bestimmung. In ihrer Heimat werden solche Dinge niemals zum Zimmerschmucke dauernd aufgestellt, sondern man holt sie nur dann hervor, wenn man sie wirklich benutzen will. Die feierlichen alten Bronzevasen der Chinesen haben bei den Opfern und Mählern zu Ehren der Ahnen gedient. Die zierlichen Becher aus kostbarem Jade und edlem Porzellan haben bei den heiteren Gelagen gekreist, deren Gäste sich in Wein, Poesie und Kunst berauschten. Die Suzuribako, die von

den japanischen Lackmeistern am schönsten geschmückt sind, waren ganz gewiß nicht gemacht, um als „objets de vitrine“ bewundert zu werden. Und die köstlichsten Werke der japanischen Keramik werden bei dem Chanoyu, der Teeceremonie, nicht etwa nur angesehen, sondern als Trink- und Räuchergefäße gebraucht. — Der Ostasiate legt auf künstlerisches Gebrauchsgerät mehr Wert als der Europäer. Solche Dinge bilden gewöhnlich einen großen Teil des Hausschatzes, der einem ostasiatischen Geschlechte Glanz verleiht wie der Diamantenschmuck einer vornehmen oder reichen europäischen Familie. Ein japanischer Fürst, der ein Einkommen von einer gewissen Höhe besaß, fühlte sich verpflichtet, für besondere Gelegenheiten von berühmten Meistern gearbeitete Geräte zur Verfügung zu haben, und noch in dem neuen Japan ist es eine der ersten Sorgen eines Mannes, der zu Reichtum und Rang gelangt ist, sich womöglich historisch bekannte Schreib- und Chanoyu-Geräte anzuschaffen, in der Hoffnung, daß ihre ehrwürdige Patina ein wenig auf seine Person abfärben werde. Infolgedessen wurden und werden im Osten viel größere Summen für künstlerische Geräte ausgegeben, als man in Europa glaubt. Die Opfer, welche chinesische Sammler für seltene und schöne Porzellane zu bringen bereit sind, pflegen ihre europäischen Rivalen zu erschrecken. Und in Japan wird ein mustergültiges Chawan oder Chaire nicht minder hoch bezahlt als ein gutes Gemälde. Diese Schätzung ist natürlich für künstlerisch Begabte ein starker Anreiz gewesen, ihre Kraft solchen Arbeiten zu widmen. Der Rangunterschied zwischen den freien und den dienenden Künsten ist in Ostasien überhaupt nicht so weit wie in Europa, wo der Kunstgewerbler oder Kunsthandwerker, wie man ihn in bezeichnender Weise nennt, in der öffentlichen Meinung tief unter dem Künstler, d. h. dem Maler oder Bildhauer, steht. *Auch im Osten werden nicht alle Künste gleich hoch geachtet; Kalligraphie und Malerei gelten unzweifelhaft als Künste höherer Art. Töpfer, Lackkünstler, Schmiede und andere aber werden deshalb nicht als Banausen angesehen. Ninsei, der Töpfer, und Nobuiye, der Tsubameister, stehen bei ihren Landsleuten in nicht geringeren Ehren als irgendein gleichzeitiger Maler.*

III.

Ein Gerät wird zuerst und wesentlich für einen praktischen Zweck geschaffen. Dieser praktischen Bestimmung muß sich auch die künstlerische Gestaltung und Verzierung anpassen, wenn sie das Gerät nicht nutz- und

sinnlos machen soll. Sie darf vor allem seine Brauchbarkeit nicht verringern oder gar vernichten, und sie soll ferner seine praktische Bestimmung nicht verbergen, sondern vielmehr zum Ausdruck bringen. Dieses Grundgesetz der Gerätekunst gilt nicht allein für die Gebrauchs- sondern auch für die Schaugeräte, die ja Gebrauchsgeräte wenigstens darstellen sollen. Freilich ist hier, da es sich eben nicht um wirklichen Gebrauch handelt, dem Künstler ein weiterer Spielraum gelassen. Diese größere künstlerische Freiheit begründet aber keineswegs einen höheren künstlerischen Wert der Schaugeräte. Im Gegenteil, weil ein Hauptreiz eines künstlerischen Gerätes in der Harmonie seiner praktisch zweckmäßigen und ästhetisch gefälligen Bildung liegt, so hat in dieser Beziehung ein Gebrauchsgerät, in dessen Form unter dem Drucke jener strengen Forderung Zweckmäßigkeit und Schönheit vollkommen vereint sind, einen Vorzug vor dem prächtigsten Schaugeräte.

Die europäische Gerätekunst hat jene Vereinigung durchaus nicht immer erreicht und wahrscheinlich oft auch nicht einmal erstrebt, und zwar nicht nur bei den Prunkstücken, denen sie ihre Vorliebe zugewendet hat. Man hat in Europa zu allen Zeiten viele Geräte geschaffen, die mehr oder weniger schön anzuschauen, aber eben deshalb schlecht zu gebrauchen sind. Ihre künstlerische Ausbildung und Verzierung hat ihrer Brauchbarkeit geschadet. Beispiele stehen wohl jedem in hinreichender Fülle zu Gebote. Unter ostasiatischen Geräten muß man nach solchen länger suchen. Ganz fehlen sie freilich auch dort nicht.

Wer die Porzellangefäße der Chinesen näher kennen gelernt hat, weiß, daß manche wenig zweckmäßig geformt sind und darunter gerade solche, die ästhetisch sehr anspruchsvoll auftreten. Da sind z.B. jene mächtigen Urnen, die einen so imponierenden Eindruck auf das Auge machen, die aber für die Hand schwer zu fassen und zu bewegen sind, und deren gewichtige Deckel, welche die Architektur des Gefäßes schön vollenden und krönen, beim Gebrauche so leicht zerbrechen. Da sieht man überzarte Weinbecher mit so dünn und spitzig modellierten Zieraten, daß man kaum wagt, sie anzurühren. Und es gibt Weinkannen in der Form von Schriftzeichen, die zwar Glück bedeuten, praktisch aber dennoch völlig absurd sind. In einigen Fällen mag die Entschuldigung gelten, daß derartige Stücke ebensosehr zum Schmucke wie zum Gebrauche dienen sollten — denn die Chinesen stellen Porzellane gelegentlich in ihren Zimmern zur Schau —, aber für alle reicht sie gewiß nicht aus, z. B. für die nicht seltenen Vasen, deren höchst elegante Schlankheit

ihre Standfestigkeit gefährdet und die deshalb gleich Krüppeln hölzerner Gestelle bedürfen, um auf ihren allzu kleinen Füßen sicher zu stehen. Da solche Formen schon aus der Sung-Zeit erhalten sind, geht es nicht wohl an, sie sogenannten Verfallsperioden zur Last zu legen. Sie sind in der Tat für die ganze chinesische Keramik charakteristisch.

Die japanische Töpferei ist ihrer chinesischen Lehrmeisterin in dieser Beziehung entschieden überlegen. Schaugeräte hat sie, wenigstens für Japaner, überhaupt nicht produziert. Denn die Japaner dekorieren ihre Wohnungen niemals mit keramischen Prunkstücken; auch ihre künstlerischen Gefäße sind nicht zu dekorativen, sondern zu praktischen Zwecken bestimmt, und erscheinen nur, solange sie diesen dienen. In ihren edlen Gebrauchsgeschirren sind Zweckmäßigkeit und Schönheit wunderbar verschmolzen. Die schönsten sind fast immer auch die besten, und sie scheinen die besten gerade deshalb zu sein, weil sie die schönsten sind. Gewisse Formen, die das Auge bezaubern und von denen man zuerst meint, daß sie nur um dieser ästhetischen Wirkung willen geschaffen seien, erhöhen zugleich die Brauchbarkeit des Gefäßes. So erweisen sich die unregelmäßigen Vertiefungen und Erhöhungen, welche die Wandung vieler Teeschalen plastisch und malerisch beleben, als die bequemsten Stützen für die greifenden und haltenden Hände. Man muß freilich diese Dinge nicht nur in Büchern und in Museumsschränken anschauen, sondern man muß sie selbst gebrauchen, um zu erkennen, wie zweckmäßig sie gebildet sind, und den ganzen Reiz zu empfinden, der in der vollkommenen Vereinigung von Zweckmäßigkeit und Schönheit liegt. Ja, man muß eigentlich in Japan gelebt haben, um ermessen zu können, bis zu welchem Grade seine keramischen Künstler den praktischen Bedürfnissen genügt haben, die dort gerade für die Werke der Töpferei weit mannigfaltiger und feiner ausgebildet sind als in irgend einem anderen Lande. Schilderungen nützen hier wenig. Wer das japanische Chanoyu nicht mitgemacht hat, und mehr als einmal, wird schwerlich zu einer rechten Würdigung des Chanoyugerätes gelangen. Es ist im Grunde ganz verständlich, daß gerade die höchsten Meisterwerke der japanischen Keramik für die meisten Europäer die gleichgültigsten sind.

Die Fähigkeit, den praktischen und den ästhetischen Anforderungen mühe- und zwanglos in gleichem Maße zu genügen ist der ganzen Gerätekunst der Japaner eigen. Eine chinesische Lackdose für Räucherwerk sieht einem japanischen Kogo zuweilen so ähnlich, daß man über ihre Herkunft zweifelhaft sein kann, solange man sie nur mit dem Auge prüft; denn sobald

man sie in die Hand nimmt, schwindet der Zweifel; das japanische Döschen schmiegt sich gleichsam in die Hand, während das chinesische ihr widersteht und der Deckel des zweiten schließt niemals so leicht und fest, wie der des ersten. Grade die künstlerischen Lacke der Japaner sind überhaupt Muster zweckmäßig gestalteter Geräte, und dabei so genau und zuverlässig gearbeitet wie Präzisionsinstrumente. Schon Abbildungen lassen diese Vorzüge einigermaßen erkennen. Dagegen haben die Lackkunstwerke der Chinesen zum Teil offenbar unzuweckmäßige Formen, — namentlich die berühmten geschnittenen Lacke, bei denen es wiederum die präziöse artistische Behandlung ist, die das Gerät für den wirklichen Gebrauch mindestens unbequem macht. Ein charakteristisches Beispiel ist der Teller mit geschnittenem Rotlacke, der in einem Tempel zu Kyōto aufbewahrt wird (Tafel 120). Das Relief der Oberfläche ist an und für sich künstlerisch vortrefflich gedacht und technisch meisterhaft ausgeführt, aber als Verzierung eines Tellers ist es offenbar nicht ganz am rechten Platze, weil die vielen und engen Vertiefungen der feinen Schnitzerei sichere Herbergen für Staub und Schmutz sind, die wohl auch in China auf einer Anbietenplatte nicht erwünscht sein werden. Und dieses Stück stammt aus dem 14. Jahrhundert, in dem die chinesische Gerätekunst keineswegs verdorben und entartet war. Übrigens kann man schon unter den viel älteren chinesischen Sakralbronzen ähnliche Dinge finden, d. h. Gefäße, die zwar als reine Bildwerke gewaltig imponieren, als Geräte aber nicht über aller Kritik erhaben sind. Sogar die neueren Bronzegeräte der Japaner dagegen sind in praktischer Hinsicht fast durchgängig tadellos. Es scheint demnach, daß dieser Unterschied in der Form der Geräte, der bei allen Arten und zu allen Zeiten immer wieder unverkennbar hervortritt — Ausnahmen bestätigen nur die Regel — einem dauerhaften Unterschiede in dem Wesen der beiden Völker entspricht.

Ein künstlerisches Gerät ist nicht immer ein reich geschmücktes Gerät, am wenigsten in Ostasien, wo man mit eigentlichen Ornamenten sparsamer umgeht als in Europa. Die allerschönsten Geräte der Japaner, die Klingen ihrer Schwerter und Dolche, sind meist ganz ohne Verzierung und wirken eben in dieser vornehmen Schlichtheit so wunderbar rein, ernst und edel. Und die herrlichsten Porzellane der Chinesen sind doch wohl jene einfacheren weißen Vasen, deren große klare Formensprache durch keine geschwätzigere Verzierungen gestört wird. Es sind in der Tat gewiß nicht die schlechtesten Meister, die auf alles ornamentale Beiwerk verzichtet und sich mit der künstlerischen Veredelung der wesentlichen Formen des Gerätes begnügt haben.

Immerhin wird auch in Ostasien der Schmuck reichlich angewendet und im allgemeinen geschickter und glücklicher als in Europa. Man findet ihn nur selten an Stellen, wo er bei der praktischen Verwendung des Gerätes stören oder in seiner eigenen Wirkung gestört werden würde. Es ist z. B. nicht Sitte, die eisernen oder bronzenen Handgriffe einer Lade mit kantig und spitzig geschmiedetem oder ziselierendem Blattwerke zu verzieren, das die Finger verletzt, oder den inneren Grund von Speiseschalen mit Bildern zu dekorieren, die beim Gebrauche vom Inhalte verdeckt werden, obwohl solche Sünden gegen den gesunden künstlerischen Menschenverstand hier und da vorkommen. Meist bringt man den Schmuck so an, daß er neben seiner ästhetischen noch eine praktische Funktion ausübt. So dienen die zu Figuren gestalteten Menuki (Tafel 96 v.), welche den Griff des japanischen Schwertes zieren, zugleich der Hand des Fechtenden als Halter.

Vor allem aber ist man in Ostasien darauf bedacht, dem Geräte einen sinngemäßen Schmuck zu geben. In Europa bildet eine solche innerliche Verbindung von Gerät und Ornament bekanntlich nicht die Regel. Seit der Renaissance haben die meisten unserer Ornamente nicht mehr eine sinnige, sondern nur noch eine sinnliche, d. h. eine rein optische Bedeutung und Funktion. Sie wirken nur durch ihre Form, nicht durch ihren Sinn. Ihre Verbindung mit den Gegenständen, die sie schmücken, ist ganz äußerlich. In Ostasien wird solche sinnlose Verzierung nur Dingen zuteil, die für das Ausland bestimmt sind, und auch diesen ursprünglich wohl nur auf den ausdrücklichen Wunsch des Bestellers. Überall sonst entspricht der Sinn des Schmuckes dem Zwecke des Gerätes.

Allerdings ist die inhaltliche Beziehung nicht immer sehr innig und tief. Die Chinesen verwenden für die verschiedensten Geräte die gleichen glückbedeutenden Motive, von denen sie übrigens eine große Auswahl besitzen: die Figuren der acht taoistischen Unsterblichen und ihre Embleme, eine lange Reihe anderer Glückssymbole, Glückstiere, wie Drachen, Löwen, Phönixe, Kraniche und Schildkröten, den Pfirsich als Symbol langen Lebens, den Granatapfel als Sinnbild der Fruchtbarkeit, die Pflaumenblüte, die das Wiedererwachen des Lebens im Frühling verkündet, die Päonie, die prächtige Blume des Reichtums und viele andere, die jeder kennt, der eine Anzahl irgendwelcher chinesischen Geräte aufmerksam betrachtet hat. Wenn diese freundlichen Stereotypen auf die Dauer auch etwas abgenutzt und langweilig wirken, so sind sie als Schmuckmotive doch nicht unpassend — Glück kann man ja

wirklich zu allen Dingen brauchen —, und jedenfalls nicht geradezu widersinnig wie Apostelfiguren auf Bierkrügen, Liebespärgen auf Standuhren, und Goethe und Bismarck auf Kaffeetassen.

In Japan begnügt man sich nicht gern mit jenen fertig vorrätigen Motiven, die für jeden Gegenstand ungefähr und für keinen ganz passen. Für Geräte, auf die man Wert legt, und die man sich deshalb besonders anfertigen läßt, wünscht man sinnigeren und individuelleren Schmuck. Die Beziehungen, die zwischen solchen Dingen und ihren Ornamenten bestehen, sind in der Tat oft so persönlich, daß sie nicht ohne weiteres verständlich sind. Aber man darf sich trotzdem darauf verlassen, daß jedes Ziermotiv einen guten Sinn hat, und man findet ihn auch meist, wenn man ihn sucht. Die äußerlichste und wohlfeilste Art persönlicher Verzierung besteht wohl darin, daß man das Gerät mit dem Wappen (*mon*) des Eigentümers dekoriert; aber sie ist dennoch nicht die gewöhnlichste. Weit häufiger wählt man Motive, mit Vorliebe poetische, die auf die besondere Bestimmung des Gerätes hinweisen. Auf einem Chawan, das bei einem herbstlichen Teefest verwendet werden soll, steht ein Hirsch unter einem herbstroten Ahorn. Ein Feuerbecken (*Hiire*) von Kenzan ist von seinem Bruder Korin mit einem Umé-Baume bemalt worden, der seine Blüten in winterlicher Schneeluft entfaltet. Ein zierlicher Schreibkasten, offenbar bestimmt, bei poetischer Kurzweil im Freien zu dienen, trägt auf der Außenseite seines Deckels in Goldlack die Gestalt des Dichterfürsten Hitamaro, während die Landschaft im Inneren an eines seiner Gedichte erinnert (Tafel 41). Auf einem Behälter für Räucherstäbchen (*senkō*), die man dem Buddha und den Toten anzündet, leuchten Lotosblüten; denn auf Lotosblüten erscheinen die Verewigten im Paradiese des Amida. Fast die ganze Ornamentik der buddhistischen Kirche ist aus der Wurzel des Lotos erwachsen. Längs einer Schwertklinge reckt sich in versenktem Relief der mystische Drache des Fudō, der furchtbaren Form des Dainichi Nyorai, des allbeherrschenden Buddha. Und auf den Stichblättern der Schwerter, den Tsuba, die gewöhnlich den Hauptschmuck der Waffe tragen, mahnen Gestalten aus Sage und Geschichte an heldenhafte Taten, zeigt der Bambus, zum Kreise gebogen, seine zähe Kraft, die sich nach jedem Drucke ungebrochen wieder aufrichtet, glänzt die Kirschblüte, die sich so leicht vom Leben löst, wie in dem Gedichte des Motoori, im Morgenscheine als Symbol japanischen Rittergeistes — man findet unter Tausenden kaum ein Stück, dessen Schmuck nicht so innerlich mit der Waffe verwachsen wäre, daß er aus ihr herausgewachsen scheint wie die Blüte aus der Pflanze. Nirgends offenbart sich

Der ostasiatische Gerätekünstler steht in einem ganz anderen Verhältnisse zu seinem Stoffe wie der europäische, und darin liegt der Grund für die wesentlichste Verschiedenheit ihrer Werke. Der Europäer will den Stoff bewältigen und beherrschen. Er tritt an ihn heran mit der Idee einer Form, die oft ganz ohne Beziehung auf ein bestimmtes Werkmaterial in ihm entstanden ist, und diese Form zwingt er ihm auf — kraft seines Willens und seiner überlegenen Technik — auch gegen die widerstrebende Natur des Stoffes. Das Verhalten und Verfahren des Ostasiaten hat Niemand klarer und tiefer dargestellt als Dschuang Dsi in seiner Geschichte vom Holzschnitzer. „Ein Holzschnitzer schnitzte einen Glockenständer. Als der Glockenständer fertig war, da bestaunten ihn alle Leute, die ihn sahen, als ein göttliches Werk. Der Fürst von Lu besah ihn ebenfalls und fragte den Meister: „Was habt Ihr für ein Geheimnis?“ — Jener erwiderte: „Ich bin ein Handwerker und kenne keine Geheimnisse. Und doch, auf Eines kommt es dabei an. Nachdem ich mein Herz in Ruhe gebracht, so daß ich nicht mehr an Lohn und Ehren, an Lob und Tadel dachte, als ich gesammelt in meiner Kunst geworden und alle Betörungen der Außenwelt verschwunden waren, ging ich in den Wald und sah mir die Bäume auf ihren natürlichen Wuchs an. Als mir der rechte Baum vor Augen kam, da stand der Glockenständer fertig vor mir, so daß ich nur noch Hand anzulegen brauchte. Hätte ich den Baum nicht gefunden, so hätte ich es aufgegeben. Weil ich so meine Natur mit der Natur des Stoffes zusammenwirken ließ, deshalb halten die Leute meinen Glockenständer für ein göttliches Werk.“ (Nach Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Verdeutscht von Richard Wilhelm, S. 143.) Der Holzschnitzer des Dschuang Dsi ist ein Jünger des Laotse, und gleich ihm ist es jeder ostasiatische Gerätekünstler. Die Lehre des Laotse ist ja nur die philosophische Formulierung der Weltanschauung und Weltbehandlung, die, allen Ostasiaten eingeboren, den tiefsten Grund des ganzen ostasiatischen Wesens und Lebens bildet. Der Mensch soll der Natur nicht widerstehen und widerstreben, sondern weichen und folgen. Er soll nichts für sich sein und wollen, sondern sich selbst vergessen und aufgeben. Er soll den Dingen keine Gewalt antun, sondern ihre Kräfte durch sich wirken lassen. „Der Berufene macht sich selbst nicht groß, und deshalb schafft er das Große.“ Der ostasiatische Künstler, der ein Teilchen der Welt, ein Stück eines bestimmten Stoffes zu formen hat, fühlt sich nicht als der Herr, sondern als der Diener dieses Stoffes. Er zwingt ihm keine Form auf, die er eigenwillig und eigenmächtig ersonnen hat, sondern er läßt sich von

ihm die Idee der Form eingeben, die seiner Natur gemäß ist. Der Stoff selbst sagt dem Künstler, was er werden will. Dazu muß dieser freilich fähig sein, die Sprache der Stoffe zu verstehen. Wenn der Europäer diese Gabe jemals besessen hat, heute ist sie ihm jedenfalls längst verloren gegangen. Im Lärme seiner Maschinen hört er die leise Sprache der Stoffe nicht mehr, und wenn er sie auch vernähme, er ist viel zu klug geworden, um sie zu verstehen. „Mit einem Gelehrten kann man nicht mehr von Tao reden; er ist in seiner Wissenschaft eingemauert.“ Dem Ostasiaten ist dieser Sinn für das Material wahrscheinlich zu einem großen Teile angeboren, aber er hat ihn sicherlich auch durch beständige Übung ausgebildet; jedenfalls besitzt er ihn in einem Maße, das dem Europäer unerreichbar zu sein scheint. Man darf sich sein Verständnis für den Stoff nicht etwa als eine kühle und klare intellektuelle Einsicht denken. Es ist vielmehr ein Einfühlen. Der Ostasiate versteht einen Stoff, weil er ihn liebt. Man begegnet dort vielen Menschen, die einen so starken Zug zu gewissen Stoffen fühlen, daß sie immer Stücke bei sich tragen, mit denen sie lieblosend spielen und von denen sie sich kaum trennen können. In China liebt man den Jade, in Korea den Bernstein, in Japan Holz, Horn und Elfenbein. Nicht alle solche Stoff-Liebhaber sind Gerätekünstler; aber es hat im Osten wohl keinen großen Gerätekünstler gegeben, der nicht von solcher Leidenschaft besessen gewesen wäre. Und in dieser lebendigen Liebe liegt das Geheimnis der seltsamen Schönheit seiner Werke, die der Europäer dem widerwilligen Materiale mit allen Schrauben und Hebeln seiner Technik nie und nimmermehr abzwängt. Wie man einem geliebten Menschen keine Gewalt und Qual antun mag, sondern nur strebt, seinem Wesen zu einer freien und glücklichen Entwicklung zu helfen, so behandelt der ostasiatische Künstler seinen Werkstoff. Die Form, die er ihm gibt, ist nur ein Mittel zur Entfaltung der Schönheit, die in ihm liegt. Und deshalb bildet er den geliebten Stoff mit einer Geduld, einer Zartheit, einer Zärtlichkeit, deren nur eine ostasiatische Hand fähig ist. Die Hand des Künstlers wird gleichsam ein Organ des Stoffes. Und der Mensch vergißt sich selbst über seinem Werke. Man muß einen solchen Meister bei seiner Arbeit gesehen haben, um völlig zu verstehen, was hier gemeint ist. Er merkt nicht einmal, daß jemand neben ihm steht und ihm zuschaut. Er hat sich im Tao verloren. Es ist von den Werken der ostasiatischen Gerätekunst gesagt worden, daß ihnen „die selbstverständliche und doch unergründliche Schönheit eigne, die man sonst nur in den Werken der Natur sieht.“ Tatsächlich sind sie ja auch solche, denn

ihr Bildner hat sich zum Organe des Stoffes gemacht und der Stoff, der durch ihn in die ihm gemäße Form erwuchs, ist ein Erzeugnis der Natur. Jedes Werk ist durch harmonisches Zusammenwirken der Natur und des Menschen entstanden, bei dem die Natur führt und der Mensch folgt, indem er seinen Willen ihrem Gesetze hingibt. Deshalb sehen diese Werke nicht wie gemacht aus, sondern wie geworden. Man kann von ihnen wahrlich sagen, daß der Stoff in ihnen zu seiner höchsten Schönheit erblüht ist.

Der Ostasiate hat jenes eigentümliche Verständnis nicht nur für die einzelnen Materialien in ihrer Sonderart; er besitzt ein ebenso feines und klares Gefühl auch für die ästhetischen Beziehungen der verschiedenen Stoffe zu einander. Es gibt nämlich eine ästhetische Wahlverwandschaft der Stoffe, wie es eine chemische gibt; nur ist die erste nicht wie die zweite für jeden, der sich darum bemüht, erkennbar und benutzbar. Ohne eine angeborene Begabung trifft man gerade auf diesem Felde trotz allem Studieren und Probieren selten das Rechte. Es lassen sich auch gar keine etwa für den kunstgewerblichen Unterricht brauchbare Regeln aufstellen, welche Kombinationen zu wählen und welche zu vermeiden sind. Die Europäer haben mit ihren Experimenten gewöhnlich nicht viel Glück. In Ostasien aber hat man die glücklichsten Wirkungen mit Zusammenstellungen erzielt, die vermutlich kein Europäer für möglich gehalten hätte.

Die ostasiatischen Völker sind von Natur und durch Kultur verschieden genug, um es begreiflich zu machen, daß der Sinn für die verschiedenen Stoffe nicht bei allen gleichmäßig entwickelt ist. Es bestehen in der Tat bedeutende Unterschiede. — Allen gemeinsam ist ein außerordentliches Verständnis für die ästhetische Eigenart der Schnitzstoffe, der Hölzer, des Elfenbeins, des Horns u. a. Wie wundervoll von Schönheit ein Stück Holz ist, weiß man erst, wenn man ein von einem chinesischen oder japanischen Künstler aus edlem Holze geformtes Gerät genossen hat, mit den Augen und vor allem mit den Fingern. Denn während die europäische Kunst das Holz wie die meisten Werkstoffe eigentlich nur für den Gesichtssinn formt, sind für den Ostasiaten mit seinen feinfühligsten Händen die taktilen Eigenschaften des Materials fast die Hauptsache. Man wird deshalb gewissen Eigentümlichkeiten ostasiatischer Kunstformen nie gerecht, solange man dies nicht weiß. Jedes künstlerisch gebildete Holzgerät soll sowohl die Hand wie das Auge befriedigen. Edle Harthölzer erhalten stets weiche flächige Formen, die Farbe und Glanz möglichst wirksam zeigen, zugleich aber auch dem Tastsinne schmeicheln. Dabei bringt

der Schnitzer neben den wesentlichen Eigenschaften eines Werkstoffes auch die zufälligen zu künstlerischer Geltung; er entwickelt die Form gemäß dem Charakter einer Holzart, aber er läßt sich dabei auch von der Stückform seines Materials anregen und leiten. Die besten Beispiele dafür bieten die zahlreichen Geräte aus Bambus, welcher dem Künstler meist in ganz bestimmten Formen vorliegt, deren Einfluß auf die Form des Gebildes deshalb deutlich zu erkennen ist. Auch die Zähne von Elefant und Narwal, die Hörner des Rhinoceros, des Büffels und des Hirsches, die in China und Japan seit alter Zeit zu künstlerischen Geräten verarbeitet werden, kommen entweder in ihrer charakteristischen natürlichen Gestalt, oder da die meisten recht kostbar sind, in stereotyp geschnittenen Fragmenten in die Werkstätte. Unter diesen Formen gibt es viele, die überaus ungünstig scheinen. Aber gerade sie geben dem Künstler oft die originellsten und anmutigsten Einfälle. Hier, wo er mit der Form seines Stoffes zuweilen wirklich zu ringen hat, ereignet sich das gleiche, was den Europäer bei dem japanischen Jūjitsu in Erstaunen setzt: er siegt dadurch, daß er dem Drucke des Gegners nachgibt. So verdanken die Chinesen ihre edelsten Becherformen der Naturform der Waffe des Nashorns, aus der sie festliche Trinkgefäße geschnitten haben, und die überraschende plastische Kühnheit vieler japanischer Netsuke ist gerade der Enge des Elfenbeinstückes entsprungen, mit dem sich der Künstler behelfen mußte. — Am meisten aber kommt es den Ostasiaten doch auf die wesentlichen, von der zufälligen Form des Werkstückes unabhängigen Eigenschaften der Stoffe an. „Niemand hat besser als die Chinesen verstanden“, sagt Paléologue, „wie man das Elfenbein bearbeiten muß, um sein Korn, seine Glätte und seine Maserung wirksam zu machen, um seiner Haut einen milden Glanz, eine bezaubernde Zartheit zu geben.“ Man muß bei diesen Worten freilich nicht an die insipiden, für die Barbaren des Westens berechneten Kunststücke denken, zu denen fleißige Handwerker in Kanton das edle Material mißbrauchen, sondern an die Elfenbeingeräte, die für den eigenen Gebrauch der Chinesen bestimmt und deshalb im Auslande nicht so häufig zu sehen sind. Weniger selten, aber nicht weniger schön sind die japanischen Geräte aus Elfenbein, vor allem die schon erwähnten Netsuke, figürlich gestaltete Knebel, die als Halter und Gegengewichte für Inro und Tabakstäschen im Gürtel getragen wurden und die man in Europa so eifrig gesammelt hat, daß sie wohl jedem bekannt sind. Selbstverständlich darf man nicht erwarten, in der Masse der gemeinen Exportware die Vorzüge zu finden, die nur wirklichen Kunstwerken eigen sind. Es ist lehrreich, mit

solchen Schnitzereien aus Elfenbein ähnliche Arbeiten aus Narwalzahn zu vergleichen; denn man überzeugt sich dabei, daß die beiden Stoffe, so nahe sie einander verwandt sind, dennoch stilistisch durchaus nicht gleichmäßig behandelt werden. Bei ihrer Formung ist in der Tat stets auf die feinen Besonderheiten Rücksicht genommen, so sehr, daß man nach einiger Übung schon durch das Betasten der Form zu erkennen vermag, ob ein Gegenstand aus dem Zahne des Elefanten oder des Narwals geschnitzt ist. Geräte aus Hirschhorn, das erheblich andere Eigenschaften hat wie jene Materien, zeigen demgemäß einen sehr abweichenden Stil, der wiederum vollkommen stoffgerecht ist. — Die verschiedenen Schnitzstoffe werden in Ostasien oft miteinander und mit anderen Materialien zu einheitlicher künstlerischer Wirkung verbunden. Die Kombinationen sind so mannigfaltig, daß es unmöglich ist, sie hier aufzuzählen oder gar zu schildern. Nur die bekannteste soll erwähnt werden, die Vereinigung von Holz und Perlmutter, die auch in Europa geübt wird. Die europäischen Arbeiten dieser Art sehen gewöhnlich — um das Gelindeste zu sagen — nicht gerade vornehm aus. Die Perlmutter ist in der Tat für Künstler ein sehr schwieriges und gefährliches Material. Allein die ostasiatische Kunst hat es verstanden, mit Perlmuttereinlagen in Holz und Lack wahrhaft zauberische Wirkungen hervorzubringen. Es ist nicht leicht, ihr Geheimnis zu ergründen; denn die rechte Meisterschaft sucht man jetzt auch im Osten vergebens. In China ist die Kunst längst in traurigem Verfall, und in Japan gewahrt man immer deutlichere Zeichen ihres Niederganges. Von ihrer höchsten



Tisch, Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen. — Kasuga, Japan, 13. Jahrh.

Blütezeit zeugen vor allem die Musikinstrumente im Shōsōin zu Nara, die sie mit kaiserlicher Pracht geschmückt hat (Tafel 137—139). Leider vermögen Bilder keine rechte Vorstellung von diesen Wunderwerken zu geben.

Daß die Ostasiaten den Lack, ihr privilegiertes Werkmaterial, seiner Natur gemäß behandeln, versteht sich von selbst. Sie sind sowohl seinen plastischen wie seinen malerischen Eigenschaften gerecht geworden. Die ältesten plastischen Lacke der Chinesen, die uns erhalten sind, geschnittene Rot- und Grünlacke aus der Sung-Zeit, sind sämtlich in breiten, weichen Formen modelliert, in denen die taktilen und optischen Vorzüge des Stoffes völlig zur Geltung kommen. Später ist freilich immer mehr ein Stil zur Herrschaft gelangt, der mit seinen peinlich und kleinlich ausgearbeiteten Formen anderen Materialien angemessener wäre als dem Lacke, der seine natürlichen Reize unter dieser virtuellen Mißhandlung nicht zu entfalten vermag. Die Stücke, bei denen es hauptsächlich auf koloristische Wirkung abgesehen ist, sind, wenigstens in früherer Zeit, ebenfalls durchaus flächig gehalten. Die schönsten, auf denen die Lackfarben in märchenhafter Pracht leuchten, stammen wohl aus der Ming-Periode, mit der die Kunst des chinesischen Farbenlackes zu Ende gegangen ist. Die neueren Arbeiten sind nicht der Rede wert. Die Japaner haben den Lack mit der gleichen Meisterschaft künstlerisch verwendet, aber in ganz anderer Art. Ihre Lackgeräte stellen sich durchaus nicht als Nachahmungen der chinesischen dar. Sie sind weder so stark plastisch noch so stark farbig wie diese. Die japanischen Künstler kennen und gebrauchen zwar viele verschiedene Lackfarben, aber meist nur als gedämpfte Begleitung zu den beiden Haupttönen, die ihren Lacken den Charakter geben, Schwarz und Gold. Die plastischen Formen sind in der Regel viel weicher und glatter gebildet. Die japanischen Lacke wirken im allgemeinen vielleicht nicht so reich und warm wie die chinesischen; aber sie sind mit ihrem ernsteren Kolorit, mit der verhaltenen Bewegung ihrer Form und ihrer spiegelblanken Eleganz unzweifelhaft vornehmer. Jedenfalls zeugen die Geräte der Japaner nicht weniger deutlich von dem tiefsten und feinsten Verständnis für das Wesen des Lackes.

Gemeinsam ist Chinesen und Japanern ferner die Begabung für die Bronze. Die Bronzegeräte beider Völker haben eine außerordentliche stoffliche Schönheit. Die alten Sakralgefäße der Chinesen stehen mit der majestätischen Größe und Ruhe ihrer Formen und mit der Klarheit und Festigkeit ihrer Ornamente da, als ob sie nicht aus Bronze gegossen, sondern aus Bronze gewachsen wären. Und dies ist erreicht worden, trotzdem die von den Chinesen und später

auch von den Japanern mit Vorliebe verwendete Technik des Gusses in verlorener Form große Gefahren für den künstlerischen Stil der Bronze birgt. Denn nicht jede Form, die in dem weichen Wachs, in dem das Modell ausgearbeitet wird und danach in der Bronze, welche die leere Stelle des ausgeschmolzenen Wachses gefüllt hat, technisch möglich ist, ist für die Bronze künstlerisch vorteilhaft. Das Wachs verführt zu kleinlicher Modellierung; die Bronze aber braucht große, breite Formen, um ihre warme Farbe und ihren milden Glanz zu entwickeln. Die alten Chinesen haben jene Gefäße zwar in Wachs modelliert, aber in Bronze gedacht. Um ihren Bronzecharakter recht zu erfassen und zu empfinden, muß man sie sich so vorstellen, wie sie in ihrer Jugend aussahen, da ihre Haut noch im braunroten Kupferglanze schimmerte, von silbernen und goldenen Linien und Flecken belebt. Übrigens ist die Patina, die ihnen die Zeit zum Ersatze für den Schmuck, den sie ihnen raubte, geschenkt hat, nicht weniger schön. Die späteren Bronzemeister in China und in Japan haben deshalb auch oft versucht, eine solche Patina gleich künstlich herzustellen, und sie ist ihnen zuweilen so gut gelungen, daß sie den Eindruck einer natürlich gewachsenen macht. Viele ihrer Mittel und Methoden sind keine Geheimnisse mehr, und einige werden in Europa und Amerika recht fleißig benutzt. Aber es zeigt sich dabei mit unangenehmer Deutlichkeit, daß an den technischen Mitteln sehr viel weniger gelegen ist als an dem künstlerischen Geiste, der sie gebraucht. In den fein ausgezogenen und zierlich gebogenen Formen anderer Bronzegeräte ist wiederum eine andere Eigenschaft des Metalles, seine Zähigkeit und Festigkeit, zum künstlerischen Ausdrucke gebracht; man hat aber solche Formen, die für die natürliche Farbe der Bronze wenig günstig sind, bezeichnenderweise fast immer vergoldet.

Die Eisenkunst der Chinesen darf gewiß nicht nur nach den späten Arbeiten beurteilt werden, die uns einstweilen fast allein bekannt sind. Die gußeisernen Räuchergefäße und Becken, oft von imponierender Größe, die man häufig in den Tempeln sieht, sind allerdings durchaus stoffgerecht geformt, aber sie ermangeln der feineren Durchbildung, der lebendigen Haut und der unvergleichlich weichen Reliefs, die man an den japanischen Wasserkesseln für das Chanoyu bewundert, und die vermutlich auch die älteren und besseren chinesischen Güsse über das Maß handwerklicher Produkte erhoben. Auch die alten chinesischen Schmiede mögen erheblich Besseres aus dem Eisen gemacht haben als die kleinlichen Künsteleien, welche die Meisterstücke ihrer Nachfolger sind. Aber man hat doch ein Recht zu bezweifeln, ob unter ihnen ein Mann gewesen ist wie der Japaner

Nobuiye, dessen Hammerschläge das Eisen des Tsuba zu schwellendem, zucken-dem Leben erweckt haben, oder gar ein Schwertfeger wie Masamune, in dessen Klingen die Seele des Eisens sichtbar erscheint. Das japanische Schwert ist nicht von der japanischen Schmiedekunst allein geschaffen worden, es ist mindestens ebenso sehr ein Werk japanischen Rittergeistes. Nur einem Volke, dem das Kriegertum heilige Herzenssache ist, konnte diese Apotheose des Eisens gelingen. Die Chinesen, die im Grunde ihrer Seele friedlich sind, haben dergleichen wahrscheinlich niemals vermocht. Soweit uns ihre eisernen Waffen bekannt sind, halten sie jedenfalls gar keinen Vergleich mit den japanischen aus.

Nicht nur ein Unterschied, sondern ein Gegensatz zeigt sich in dem Verhältnisse der beiden Völker zu den Steinen. Für den Chinesen gibt es kein Material, das er mehr liebte und besser verstünde als die Halbedelsteine, allen voran den Jade, dann den Nephrit, die klaren oder schönfarbigen Quarzite, Bergkristall, Achat, Amethyst, den Lapislazuli, den Malachit und andere mehr, Der Japaner steht diesen Lieblingen der Chinesen völlig gleichgültig gegenüber, ohne Neigung und ohne Verständnis. Nur den Bergkristall schätzt er, aber weniger um seiner Schönheit als um der symbolischen Bedeutung willen, die ihm der Buddhismus verliehen hat. Im übrigen hat er sich als leidenschaftlicher Sammler im Laufe der Jahrhunderte alle möglichen Dinge aus China herübergeholt, nur keine Gebilde aus edlem Gesteine. Erst in der letzten Zeit sah man in reichen japanischen Häusern etwa eine Jadevase; aber man konnte meist merken, daß das Herz des Besitzers nicht daran hing. Eine so dauerhafte Kühle gegen ein bestimmtes Material läßt sich schwerlich durch Erziehung oder durch Mangel an Erziehung und Gewöhnung erklären.

Die Chinesen betrachten den Jade „als die schönste Substanz, in der sich der menschliche Gedanke verkörpern kann“ (Paléologue). Gewiß nicht nur, weil er für Kungfutse und seine Jünger das Symbol aller möglichen intellektuellen und moralischen Vollkommenheiten ist, sondern weil sie seine Farbe, seinen sanften Glanz und mehr als alles andere die seltsame Vereinigung von Weiche und Härte lieben, mit welcher er dem Tastgeföhle so bestrickend schmeichelt, daß man ein gut gebildetes Jadegerät nur mit Überwindung wieder aus der Hand legen kann. Der Jade ist wirklich ein wunderbarer Stein; es gibt vielleicht keinen anderen, der einen so mächtigen, dauernden, geheimnisvollen Reiz auf den Menschen ausübt, der sich so gleichsam an ihm festsaugt, daß er am Ende fast zu einem Teile seines Besitzers und Trägers wird. Wer einmal dem Zauber des Jade verfallen ist, vermag sich wohl nie wieder von ihm zu

befreien. Die Chinesen haben sich ihm mit ganzer Seele hingegeben; wenn man es nicht sonst wüßte, so könnte man es schon aus den Formen fühlen, die sie für ihren Liebling gefunden haben. Die Formen, von denen hier die Rede ist, sind natürlich nicht die der widerwärtig verkünstelten, zumeist für den Export bestimmten Schaugeräte, die das geschäftstüchtige Kanton mit großem Fleiße und sehr geringem Geschmacke fabriziert; wer die wirkliche Jadekunst kennen lernen will, muß die Trink- und Räuchergefäße, die Stempel, die Gürtelhaken, Armringe und Haarpfeile früherer Zeiten betrachten, vor allem aber die sogenannten Hanyü, die Schmuckstücke, Rangabzeichen, Symbole und Waffen aus Jade, die in alten vorbuddhistischen Gräbern gefunden worden sind. — Auch das übrige Edelgestein haben die chinesischen Künstler mit feinstem Sinne gestaltet. Sie allein haben es verstanden, dem Bergkristalle Formen zu geben, in denen er seinen ganzen mystischen Zauber offenbart, und ebenso haben nur sie in edlen Gefäßen die volle Schönheit des Amethyst, des Achat, des Kornalin, des Bernstein aufgefangen, die von der europäischen Kunst, die von der Seele der Steine längst nichts mehr weiß, nur vergeudet und verdorben wird.

Diese Vorliebe für das Edelgestein ist der chinesischen Töpferkunst einigermaßen verhängnisvoll geworden. Die kostbarsten Gefäße des Altertums waren aus Jade und Nephrit geschnitten, und allem Anscheine nach hat das Porzellan zuerst vorzüglich als ein wohlfeiles und bequemes Surrogat für das teure und schwierige Gestein gedient. Die Farben der ältesten Porzellangefäße sollen unverkennbar die Farbe von Jade und Nephrit nachahmen. Aber die Töpfer haben nicht nur die Farben, sondern auch die Formen jener Steinarbeiten übernommen, und diese Formen sind der Natur des keramischen Materials, des leicht formbaren, aber auch leicht zerbrechlichen Tones schlecht angemessen. Überhaupt trägt die alte chinesische Töpferei zum großen Teile den Charakter einer Surrogatkunst. Die dunkelgrün glasierten Vasen, die angeblich aus Gräbern der Han-Zeit stammen, sind offenbare Nachbildungen von Bronzegefäßen, und andere, die in den letzten Jahren aus Gräbern der T'ang-Periode an das Licht gekommen sind, sehen mit ihren oft kantigen Formen und den bunten, durcheinandergelassenen Glasuren ganz wie Imitationen von Achatgeräten aus. Diese unkeramischen Formen sind nun aber keineswegs auf die Frühzeit beschränkt geblieben, die Porzellankunst hat sie vielmehr auch später, nachdem sie schon längst ihren eigenen Stil gefunden hatte, immer wieder produziert; bis in das letzte Jahrhundert hinein hat sie Nachbildungen von Gefäßen aus den verschiedensten Stoffen, wie Bronze, Gold, Edelstein, Koralle,



Tongefäß mit grüner Glasur. — Han-Periode. — Berlin.
Abb. 2.

Elfenbein, Holz u. a. geliefert, alle in den entsprechenden Formen. Und auch abgesehen von solchen direkten Imitationen läßt sich der Einfluß fremder Materialformen vielfach sehr deutlich erkennen. Im großen und ganzen hat sich jedoch das ostasiatische Stoffgefühl auch in der chinesischen Keramik bewährt. Seit der Sung-Zeit wenigstens, in der die Porzellankunst zum Selbstbewußtsein erwacht ist, zeigt die große Mehrzahl ihrer Erzeugnisse echt keramische Formen. Freilich wird die charakteristische Eigenschaft des Tones, seine plastische Bildsamkeit, von der chinesischen Töpferkunst nicht so unmittelbar und kräftig zum Ausdrucke gebracht wie von der japanischen, die ihre besten Werke mit der freien Hand formt. Die meisten chinesischen Gefäße sind auf der Scheibe gedreht oder in Formen gepreßt oder gegossen. Diese Methoden setzen zwar auch die Plastizität des Tones voraus, lassen sie aber in ihren Produkten nicht so sinnfällig erscheinen. Immerhin stehen die auf solche Weise hervorgebrachten Formen in Harmonie mit dem Wesen des Stoffes, und zudem sind sie an und für sich von großer Schönheit. Die einfache Vornehmheit der Sung-Gefäße, die üppige Kraft der Ming-Urnen, die schlanke Eleganz der Kang-hi-Vasen, die zierliche Anmut mancher Kien-lung-Becher und Schalen gehören zu dem Besten, was die Gerätekunst in dieser Art geschaffen hat. Auch die Dekoration bezeugt das Verständnis der chinesischen Töpfer für die Eigenart ihres Materials. Es gibt sicherlich keinen stoffgerechteren und prächtigeren Schmuck für ein irdenes gebranntes Gefäß als die frei, d. h. ungemustert geflossenen ein- oder mehrfarbigen Glasuren, die von den Chinesen in großer Fülle und hoher Vollkommenheit ausgebildet worden sind, — zum Teile allerdings offenbar in der Absicht, edle Steine nachzuahmen. Auch die figürlichen Dekorationen sind ganz in der Art ausgeführt, welche das Wesen des Materials erlaubt und verlangt. Die Farben sind breit und rein aufgetragen, nicht durch Mischung und Schattierung getrübt und geschwächt, so daß sie mit ihrer vollen Leuchtkraft wirken. So ist es wenigstens bis zum Ende der Kang-hi-Periode geblieben. Unter Kien-lung wird das Kolorit zarter und matter — man kann oder will die eigentümlichen Vorzüge der Schmelzfarben immer weniger gebrauchen —, und im 19. Jahrhundert ist die figürliche Dekoration der chinesischen Porzellane beinahe ebenso schlecht geworden wie die der gleichzeitigen europäischen.

Während die chinesische Töpferkunst erst ziemlich spät zu einem ihrem Stoffe gemäßen Form- und Schmuck-Stile gelangt ist, hat die japanische von Anfang an mit einem unfehlbar sicheren Gefühle alle Formen vermieden, die sich nicht natürlich aus der Eigenart des Materials und der durch sie

bedingten Techniken ergaben. Dieser Verzicht ist besonders merkwürdig, weil er trotz den verlockenden Beispielen der chinesischen Kunst durchgehalten worden ist. Die Japaner scheinen mit vollem Bewußtsein ihren eigenen Weg gegangen zu sein; es wäre sonst kaum zu erklären, daß sie sich so strenge nicht bloß des Nachahmens, sondern auch des Sammelns aller chinesischen Gefäße enthalten haben, die ihren echt keramischen Formidealen nicht entsprachen. Allerdings gingen sie ihren Weg nicht ganz allein, sondern sie sind gewissen chinesischen Töpfern der Sung-Zeit und später den Koreanern gefolgt — aber nicht etwa blindlings. Sie haben sich die koreanischen Erzeugnisse durchaus nicht wahllos zu Vorbildern genommen, sie haben vielmehr gewisse Arten, die in Formen und Ornamenten Metallgefäße imitierten, unbeachtet gelassen, um sich ausschließlich an Arbeiten rein keramischen Stiles zu halten. Ihr Geschmack hatte sich also bereits selbständig entwickelt und ist ihnen nicht erst von den Koreanern anerzogen worden. Der größte Irrtum aber wäre, zu glauben, daß die japanischen Töpfer ihren Stoff nur deshalb nie in unkeramische Formen gezwungen hätten, weil ihnen die Kraft dazu fehlte; denn in Wahrheit gebieten sie über eine noch größere Geschicklichkeit als die Chinesen. Niemand, der ihre Arbeiten mit einiger technischer Sachkenntnis studiert hat, wird bestreiten, daß ihr Können nicht selten die Grenze des Glaublichen überschreitet. Aber sie haben diese Macht nie dazu mißbraucht, ihren Stoff zu vergewaltigen; sie lassen sich stets von ihm leiten und gelangen gerade so dahin, ihn zu meistern. Die Kunstformen ihrer Geräte sind so ganz und gar aus der Natur ihres Materials herausgeholt, daß sie sich in einem anderen nicht einmal vorstellen lassen. Die künstlerisch wichtigste Eigenschaft des Tones, seine Plastizität, vermöge deren er dem leisesten Drucke der formenden Hand willig folgt und den Eindruck treu bewahrt, erscheint am klarsten und lebendigsten in Gefäßen, die nur mit der Hand, d. h. ohne Drehscheibe und Preßform gebildet sind. Deshalb nehmen solche Arbeiten in der Schätzung der Japaner einen besonders hohen Rang ein, und die Meister sorgen dafür, daß die Spuren dieser Herstellung — Unregelmäßigkeiten der Form und Fingerabdrücke — nicht etwa verwischt werden, sondern im Gegenteil deutlich sichtbar bleiben. In manchen Fällen sind sie nachträglich noch besonders betont und hervorgehoben worden. Gefäße dieser Art haben wesentlich denselben sinnlichen Reiz wie eine gut durchgearbeitete Statue. Und wie eine solche muß man sie auch betrachten, — nämlich nicht nur von einer Seite, sondern von allen. Man gewahrt dann, daß bei jeder Wendung eine neue Schönheit

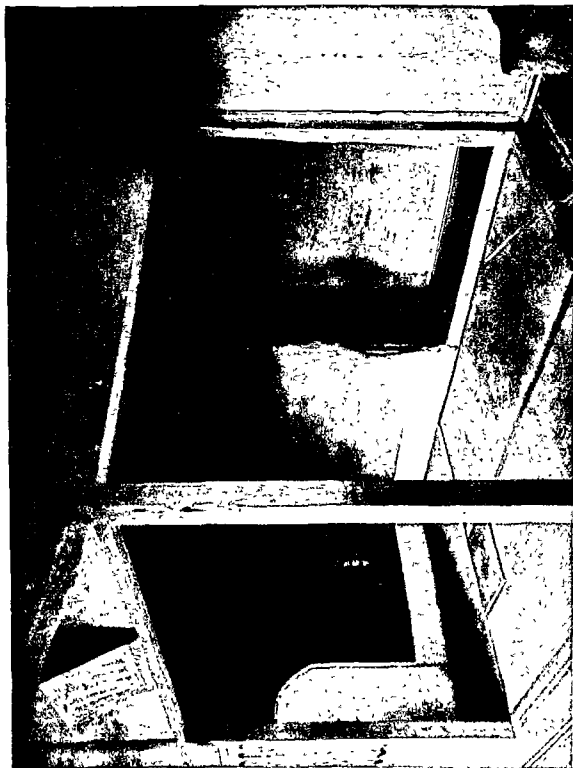
des Profils und der Massengliederung hervortritt, und daß alle diese einzelnen Akkorde harmonisch zu einer Melodie zusammenfließen. Eine einseitige Abbildung kann deshalb von der plastischen Schönheit dieser edelsten und eigenartigsten Werke der japanischen Töpferkunst nie eine genügende Vorstellung geben. Auch dies ist wohl ein Grund für ihre geringe Würdigung; die japanische Keramik ist bei weitem nicht so reproduktionsfähig wie die chinesische oder gar die europäische. Bei den auf der Drehscheibe geformten Gefäßen werden die Kennzeichen ihrer Entstehung ebenfalls gern erhalten, jene kreis- oder spiralförmigen Linien, welche die Hand oder das Modellierholz auf dem rotierenden feuchten Tone zurückgelassen haben und die nun die Oberfläche des fertigen Gefäßes zart oder kräftig beleben. Wer ein wenig mit den verschiedenen technischen Verfahren vertraut ist, kann mit einem Blicke die Entstehungsgeschichte eines japanischen Gefäßes aus seiner Form lesen. Die Japaner sind im Leben nicht aufrichtiger als andere Menschen; aber in der Kunst, und besonders in ihrer Töpferkunst, haben sie es immer vermieden, dem Stoffe Formen zu geben, die über sein wahres Wesen täuschen, z. B. die dünnen Henkel, die weit ausladenden Lippen, die engen Einschnürungen an Hals und Fuß, mit denen die Griechen dem gebrechlichen Tone die zähe Festigkeit der Bronze angelogen haben. Jedes japanische Irdengeschirr gibt in seinem Äußeren ehrlich sein Inneres kund; keines trägt eine Maske. Und dies gilt nicht allein von der Form, sondern ebenso von der Dekoration. Auch die Japaner lieben die freien, ungemusterten Flußglasuren wie die Chinesen, denen sie diese Art der Verzierung wohl zuerst abgelernt haben. Aber während die Chinesen unzweifelhaft bestrebt sind, ihren Steingut- und Porzellan-Gefäßen mit den Glasuren den Glanz und die Farbe bestimmter edler Gesteine zu verleihen, sind die Flußglasuren der Japaner nie Imitationen solcher kostbarer Materialien; sondern sie geben sich einfach als das, was sie sind. Und ihre eigentümliche Schönheit hat dabei wahrlich nicht gelitten; denn die Japaner haben es, gerade weil sie nicht an natürliche Vorbilder gebunden waren, in der Modulierung der Farbe und des Glanzes zu einer höheren Meisterschaft gebracht als die Chinesen. Freilich hatten sie dabei vortreffliche Lehrer und Muster an den koreanischen Töpfern und Töpfereien, die durch Hideyoshi's Krieg gegen Korea in großer Zahl nach Japan gebracht wurden. Aber die japanischen Gefäße sind ebensowenig Kopien der koreanischen wie der chinesischen; es wird sich später zeigen, daß sie auch vor jenen sehr wesentliche Vorzüge haben. Den chinesischen sind sie noch in einer anderen Beziehung überlegen. In China ist dieselbe Glasur für

Dinge von ganz verschiedener Form und Größe verwendet worden. So sieht man z. B. das prächtige Lang-yao Rot der Kang-hi Periode, — das „Sang de bœuf“ der europäischen Händler und Sammler — auf mindestens fünf weit voneinander abweichenden Vasentypen und das gleichzeitige Apfelrot — das „Peach bloom“ der Amerikaner — auf nicht weniger zahlreichen und verschiedenen. In Japan haben sich die keramischen Künstler die Arbeit nie so leicht gemacht, denn sie wußten oder fühlten zu gut, daß die Wirkung einer Farbe von der Form und der Größe ihres Trägers abhängig ist, daß jede Farbe nur auf Körpern von gewissen Formen und vor allem von einer gewissen Größe in ihrer höchsten Schönheit erscheint. Sie haben deshalb jeder Form eine besondere Farbe gegeben, und für jede Farbe eine eigene Form geschaffen, und sie haben dabei meist mit erstaunlicher Sicherheit gerade das Rechte getroffen. Es gibt nicht viele Werke der Gerätekunst, in denen eine so subtile Harmonie von Form und Farbe waltet wie in den Tongefäßen der japanischen Meister. Die reich und fein ausgebildete Dekoration mit freien Glasuren ist den Japanern wohl immer die liebste geblieben; auf den Geräten für das Chanoyu, den vornehmsten Erzeugnissen ihrer Töpferkunst, herrscht sie durchaus vor. Die figürliche Dekoration — soweit sie nicht aus ganz einfachen, oft konventionell stilisierten Motiven besteht — hat erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts größere Bedeutung gewonnen. Auch sie ist bis in die letzte Zeit immer stoffgerecht gestaltet worden. Man hat nur sehr selten Wirkungen zu erreichen gesucht, die den keramischen Mitteln eigentlich fremd sind. Vor allem hat man nicht vergessen, daß die Dekoration für das Gefäß, nicht das Gefäß für die Dekoration da ist. Die figürlichen Motive sind mit großer Diskretion verwendet und in Zeichnung und Farbe so gehalten, daß die erste die Form, die zweite den Grundton des Gefäßes, welche die Hauptsachen sind, verstärken und heben. Dabei hat der keramische Dekorateur nie auf den Vorteil verzichtet, den ihm sein Material vor dem Maler gibt — nämlich auf die Leuchtkraft der reinen Schmelzfarben —, um mit diesem in einen sinn- und hoffnungslosen Wettstreit einzutreten, d. h. Bilder hervorzubringen, die gebrochene Töne verlangen. Alle figürliche Dekorationen sind in strengem Flächenstile ausgeführt. — In jedem Falle ist die Dekoration mit dem Gefäße zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen. Die Dekoration der chinesischen Porzellane wirkt sehr oft wie ein Kleid, ein vortrefflich passendes und überaus prächtiges Kleid, aber doch nur wie ein Kleid, d. h. wie etwas, das nicht eigentlich zu dem Körper des Gegenstandes gehört. Die Dekoration

eines japanischen Gefäßes dagegen erscheint wie die Haut des Gefäßkörpers, sie ist organisch mit ihm verwachsen. Diese Organisierung des Tones ist wohl keinem anderen Volke in gleichem Maße gelungen.

V.

Von einem Kunstwerke im höchsten Sinne des Wortes verlangt man „Persönlichkeit“. Wenn es sich um ein Werk der Gerätekunst handelt, wird darunter meist nichts anderes verstanden als „Eigenart“. Ein wahrhaft künstlerisches Gerät soll einzig sein. In Ostasien wie in Europa wertet man ein Gerät, das ein wirkliches Kunstwerk und als solches nur einmal vorhanden ist, ganz anders als ein kunstgewerbliches Gerät, das in vielen Exemplaren hergestellt wurde. Im Westen begnügen sich auch reiche und vornehme Leute gewöhnlich mit solchen kunstgewerblichen Waren. Und wenn sich jemand etwa ein Tafelservice bei einem Künstler eigens bestellt, so treibt ihn das Bedürfnis nach eigenartigen Formen schwerlich so weit, daß er für jeden einzelnen Teller eine besondere verlangte. Eine derartige Individualisierung, die dem Europäer nicht einmal wünschenswert scheint, wird von dem Japaner in vielen Fällen für notwendig gehalten, vor allem für das Chanoyu-Gerät. In der Tat ist die Freude der Japaner an eigenartig gestalteten Dingen ohne Zweifel in der Schule des Chanoyu ausgebildet worden. Für die Chajin, die Teemeister und ihre Jünger, war es Gesetz, daß keines der bei einem Chanoyu verwendeten Geräte den übrigen in Form und Farbe gleichen dürfe. Nicht selten hat man sogar für jedes neue Teefest ganz andere, d. h. noch bei keinem früheren gebrauchte und gezeigte Geräte gefordert. Diese Ansprüche seiner ästhetischen Lehrmeister sind in einem gewissen Maße dem ganzen japanischen Volke eigen geworden. Selbst Japaner in bescheidener Lebensstellung halten auf möglichst eigenartiges Gerät, in charakteristischem Gegensatze zu ihren europäischen Standesgenossen, deren Ehrgeiz gerade umgekehrt darauf gerichtet ist, genau die gleichen schönen Dinge zeigen zu können, welche die lieben Nachbarn besitzen. Deshalb kauft jeder, der es vermag, wenigstens die besseren für festlichen Gebrauch bestimmten Geräte nicht fertig im Laden, sondern er gibt sie einem Meister in Auftrag, oft mit der ausdrücklichen Bedingung, daß die Formen für keinen anderen wiederholt werden dürfen. Man hat die Ungleichartigkeit der japanischen Geräte, die jedem Beobachter des japanischen Lebens auffällt, aus der Vorherrschaft der handwerklichen Kleinbetriebe



erklärt; aber es ist wahrscheinlicher, daß die Erhaltung der kleinen Werkstätten aus dem allgemeinen Verlangen nach individuellen Erzeugnissen zu erklären ist.

Auch in Japan gibt es viele Geräte von stereotyper Form. Es sind zuerst solche, deren Bedeutung individuelle Abweichungen von der traditionellen Gestaltung und Verzierung verbietet. Das buddhistische Kultgerät zeigt, wenigstens innerhalb des Bereiches einer Sekte, im Verlaufe vieler Jahrhunderte verhältnismäßig nur sehr geringe Variationen. Man muß schon ein Spezialist sein, um ein Rimbo (Sanskrit: Chakra, Tafel 18) aus der Tokugawa-Zeit von einem Exemplare desselben symbolischen Gerätes aus der Fujiwara-Periode zu unterscheiden. Ebenso widerstandsfähig gegen die Gelüste persönlichen Geschmacks haben sich solche Dinge erwiesen, die unter dem Drucke praktischer Notwendigkeit eine bestimmte Form erhalten haben, die man nicht wesentlich verändern kann, ohne ihrer Brauchbarkeit zu schaden. Wohl das beste Beispiel dafür ist die Klinge des Schwertes, deren Hauptproportionen und Linien stets die gleichen sind, so daß nur das Auge eines Kenners feinere, den verschiedenen Meistern eigene Variationen wahrzunehmen vermag. Dabei hat sich der japanische Drang nach individueller Gestaltung des Gerätes nicht am wenigsten gerade an dem Schwerte betätigt. Mit der strengen Einförmigkeit der Schwertklinge kontrastiert die bunte Mannigfaltigkeit des Schwertschmuckes, der in jedem Falle der Person des Schwertbesitzers entspricht. Die Fülle seiner Formen ist deshalb tatsächlich unübersehbar. Man kann Tausende von Stichblättern (Tsuba) durchmustern, bevor man einer künstlerischen Form zum zweiten Male begegnet, und auch dann liegt selten eine genaue Wiederholung vor. Wirkliche Reproduktionen erscheinen gegenüber der unendlichen Abwechselung der Formen so abnorm, daß ihr Vorkommen fast ein Problem darstellt. Manche mögen Schülerarbeiten sein; nicht wenige aber sind vermutlich als Fälschungen aufzufassen. — Nicht minder eigenartig sind die Formen der künstlerischen Lackgeräte. Man sieht niemals zwei gleiche Suzuribako oder zwei gleiche Inro; die Formen solcher Gegenstände mögen zuweilen identisch sein, aber ihr Schmuck ist immer verschieden, wenn nicht im Motiv, so doch in der Ausführung. — Die stärkste persönliche Eigenart ist vorhin den Chanoyu-Geräten zugesprochen worden; dies gilt vor allen von den keramischen Gefäßen, die bei der Teezeremonie verwendet werden. Nicht etwa deshalb, weil jedes irdene gebrannte Gefäß, an dem nicht nur der bewußte Wille des Menschen, sondern auch die blinde und unberechenbare Kraft des Feuers gearbeitet,

durch den Brand etwas ganz Eigenes und Unnachahmliches erhalten hat. Die Individualität eines Chanoyu-Gefäßes besteht nicht hauptsächlich oder gar ausschließlich in solchen Zufallswirkungen des Brandes, sondern sie ist im wesentlichen fast immer unverkennbar ein Erzeugnis künstlerischer Absicht. Der Zufall spielt in der japanischen Töpferei überhaupt nicht die beherrschende Rolle, die ihm europäischer Laienverstand zuzutrauen pflegt. Man mag so viele Chanoyu-Gefäße betrachten wie man will — nur die in Europa allzuhäufigen Imitationen berühmter Stücke muß man dabei ausschließen —, man wird erkennen, daß sie alle ohne Ausnahme einen persönlichen Charakter besitzen, daß jedes Gefäß so einzig in seiner Art ist wie jeder Mensch. Es gibt hier schlechterdings keine Dubletten.

Neben dem unbegrenzten Formenreichtume der japanischen Töpferkunst erscheint die chinesische Keramik arm. Wer mit den chinesischen Porzellanen vertraut ist, weiß, daß für jede Periode eine nicht sehr große Zahl von Typen charakteristisch ist, die immer wiederholt werden, nicht nur in ihren Hauptzügen, sondern oft mit allen Einzelheiten. Bei dem Massenbedarfe, dem die Manufaktur in Ching-tê-Chên, die seit dem Beginne der Ming-Periode das beherrschende Zentrum der chinesischen Porzellanproduktion war, genügen mußte, wäre auch eine Individualisierung der Formen in der Art der Chanoyu-Töpferei gar nicht möglich gewesen. Wenn die Annalen der kaiserlichen Fabrik z. B. im Jahre 1554 einen Auftrag des Hofes für die Lieferung von 26350 Schalen mit 30500 dazu passenden Tellern, 6000 Krügen mit 6900 Weinbechern und 680 großen Goldfischbecken verzeichnen, so versteht es sich von selbst, daß unter solchen Bedingungen nur Dutzendwaren erzeugt werden konnten, vielleicht von hoher materieller und technischer Qualität, aber doch eben nur Dutzendwaren ohne persönliche Variation, die vermutlich auch gar nicht gewünscht wurde. Tatsächlich machen seit der Ming-Zeit fast alle chinesischen Porzellane, die wir kennen, auch die kostbarsten und schönsten Stücke, nicht den Eindruck einzigartiger Kunstwerke; sondern sie sehen aus wie Fabrikate, d. h. wie Dinge, die in beliebig großer Menge hergestellt sein könnten. Viele sind auch wirklich noch jetzt in ziemlich zahlreichen Exemplaren vorhanden, und wenn manche andere heute einzig dastehen, so liegt es wahrscheinlich nur daran, daß die gleichartigen Stücke im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Und dieser Mangel an persönlicher Gestaltung läßt sich kaum aus der ermattenden Schöpferkraft einer gealterten Kunst erklären; denn eine ähnliche Stereotypie der Formen tritt schon in der Sung-Periode hervor, die

sicherlich die künstlerische Blütezeit der chinesischen Keramik gewesen ist. Unter zwanzig der in Japan als Temmoku berühmten Teeschalen (Tafel 70) sehen mindestens zehn einander so ähnlich wie ebenso viele Hühnereier. Eine solche Gleichförmigkeit wird man bei den Erzeugnissen einer japanischen Töpferwerkstätte schwerlich finden. — Auch die übrigen Zweige der Gerätekunst scheinen in China weniger mannigfaltig geformte Früchte getragen zu haben als in Japan. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß uns aus den Zeiten, denen man die persönlichsten Werke zutrauen kann, nicht vieles und vermutlich nicht das beste erhalten ist. Daß die alten Sakralbronzen recht geringe individuelle Variationen zeigen, ist nur natürlich; denn gerade bei diesen der Ahnenverehrung geweihten Geräten verbot die kultliche Tradition willkürliche Abweichungen von der Norm. Mehr bedeutet es schon, daß in dem chinesischen Prachtgeräte aus der T'ang-Periode, welches das Shōsōin in Nara bewahrt hat, bei allem Reichtume der Ausführung eine gewisse Einförmigkeit nicht zu verkennen ist. Manche Ziermuster sind, mit geringen Abweichungen, immer wieder verwendet worden, auch für ganz verschiedene Objekte und in ganz verschiedener Technik. Die chinesischen Lackgeräte, die wir allerdings erst von der Ming-Zeit an genauer kennen, sind unzweifelhaft weniger individuell als die gleichzeitigen japanischen. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß auch hier ein Unterschied in der Begabung der beiden Völker wirksam gewesen ist.

Bisher haben wir von „Persönlichkeit“ nur im Sinne von „objektiver Eigenart“ geredet, und in Europa pflegt man auch lediglich in diesem von der „Persönlichkeit“ eines künstlerischen Gerätes zu sprechen. Von einem Werke der freien Kunst dagegen wird das Wort noch in einem anderen Sinne gebraucht: von einem solchen verlangt man nämlich, daß es der Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers sei, der es geschaffen hat, und darum selbst Persönlichkeit habe. In Europa rühmt man wohl einmal von einer alten Geige, daß ihr Meister seine Seele in sie gelegt habe; aber im allgemeinen werden dergleichen Ansprüche an Erzeugnisse der Gerätekunst nicht gestellt, und sie würden auch nur von sehr wenigen befriedigt werden.

Die künstlerischen Geräte der Ostasiaten haben auch in diesem zweiten Sinne mehr persönliche Eigenart. Freilich bei weitem nicht alle. Es ist klar, daß nur solche Dinge eine Persönlichkeit ausdrücken können, die von einer Persönlichkeit geschaffen worden sind. Also keine Fabrikwaren, d. h. keine Produkte, bei deren Herstellung sich viele gewerbefleißige Hände oder gar

Maschinen in die Arbeit geteilt haben. Deshalb sucht man unter den Porzellanen aus Ching-tê-Chên vergeblich nach Persönlichkeit. Denn dort herrschte ein ganz eigentlicher Fabrikbetrieb mit einer bis ins kleinste durchgeführten Arbeitsteilung. Es gab eine besondere, in viele Unterabteilungen gegliederte Klasse von Arbeitern, welche die Stücke im Rohen formte, eine andere, die sie überarbeitete, eine dritte für das Brennen, und endlich eine sehr zahlreiche für die verschiedenen Arten der Dekoration. „Von den Porzellanmalern hatte jeder nur eine einzige Aufgabe zu erfüllen, der eine malte Blumen in Kobaltblau, der andere leichte Skizzen“ — (vermutlich von Figuren oder Landschaften) — „jede einzelne Farbe wurde von einem besonderen Arbeiter aufgetragen.“ (Stanislas Julien, *Histoire et Fabrication de la Porcelaine Chinoise*, 1856, p. 188.) Eine derartige Produktionsmethode macht eine persönliche Ausgestaltung der einzelnen Stücke offenbar unmöglich. Indessen setzt sie nicht auch wiederum voraus, daß es Künstler gab, die für die fabrikmäßig hergestellten Dinge Entwürfe und Modelle schufen? — Seltsamerweise werden solche Männer in den chinesischen Schilderungen der Porzellanerzeugung mit keinem Worte erwähnt. Übrigens ist es nicht unmöglich, daß man sich ohne einheitliche Entwürfe beholfen hat, und daß Form und Dekoration das Werk von mindestens zwei selbständigen Künstlern sind. Es gibt einige Tatsachen, die für diese Annahme sprechen: — dieselbe Form ist oft mit ganz verschiedenen Dekorationen geschmückt, und umgekehrt ist nicht weniger oft dieselbe Dekoration für ganz verschiedene Formen verwendet worden. In neuerer Zeit wurde ein großer Teil der in Ching-tê-Chên geformten und gebrannten Waren weiß nach Kanton gebracht, um dort bemalt zu werden. Jedenfalls wissen wir über die Männer, welche die Formen und die Zierate der Porzellane erfunden haben, und die deshalb das größte Recht darauf hätten, als die Künstler der chinesischen Keramik angesehen zu werden, nichts. Das Schweigen der Schriftsteller läßt sich einstweilen wohl am besten daraus erklären, daß sich zum mindesten seit der Ming-Periode das Hauptinteresse der Chinesen auf die unpersönliche Schönheit des keramischen Stoffes gerichtet hat: der Reiz des Materiales war so stark und blendend, daß man darüber den geistigen Anteil des Künstlers vergaß. Diese Porzellane sollten auch sicherlich gar nicht als persönliche Werke betrachtet werden. Es gibt kaum ein einziges, das die Signatur eines Meisters trägt. Die Zeichen, die man ihnen eingepreßt oder aufgemalt hat, sind entweder Marken der kaiserlichen Perioden, aus denen

sie wirklich oder angeblich stammen, oder glückbedeutende Symbole ganz allgemeiner Art — in jedem Falle also durchaus unpersönlich. Und die unpersönliche Bezeichnung entspricht völlig dem Wesen der Dinge. Wenn diesen Porzellanen Konzeptionen künstlerischer Persönlichkeiten zugrunde liegen, so ist die persönliche Eigenart der Idee bei der gewerblichen Materialisierung verwischt worden; vielleicht hat man gewisse allzu persönliche Züge sogar mit Absicht unterdrückt, weil man eine unpersönliche Vollendung erstrebte. Aber der Erfolg ist, daß uns auch die prächtigste chinesische Porzellanvase mit all ihrem sinnlichen Zauber im tiefsten Herzen kühl läßt; denn die Seele rührt nur, was selbst Seele hat. — Von den übrigen chinesischen Gerätekünsten kennen wir zu wenig, um entscheiden zu können, ob in ihnen die Persönlichkeit der Künstler eine größere Rolle spielt als in der Keramik. Soweit wir ihre Werke kennen, machen auch sie mehr den Eindruck kunstgewerblicher Arbeiten als künstlerischer Schöpfungen. Dies gilt sogar von den Palastgeräten im Shōsōin. Man fühlt hinter aller Pracht keine eigenartige Künstlerpersönlichkeit. Was sich in diesen wundervollen Formen offenbart, ist mehr das Wesen einer ganzen Zeit als die Individualität einzelner Menschen.

Auch in Japan zeigen nicht alle Geräte das Gepräge einer künstlerischen Persönlichkeit. Man findet es natürlich nicht bei der Menge der ganz geringen, alltäglichen Gebrauchsware; ebensowenig aber auch bei den kostbaren kirchlichen und weltlichen Zeremonialgeräten. Denn hier war der Künstler durch die Würde seiner Aufgabe in seiner freien Bewegung gehindert; er durfte die Form nicht nach eigener Willkür gestalten, sondern er mußte seine persönlichen Wünsche ehrerbietig zurückhalten. Wenn solche Werke trotzdem hin und wieder einen persönlichen Ausdruck erkennen lassen, so ist er ihnen wohl ohne Wissen und Wollen des Künstlers zuteil geworden. Übrigens ist er niemals sehr stark. Um so kräftiger, freier und klarer aber gibt sich das Wesen der einzelnen Meister in den häuslichen Festgeräten der Japaner kund. Hier durfte sich der Künstler — innerhalb der Schranken, die ihm die praktische Bestimmung des Gegenstandes setzte — frei geben; hier war der Ausdruck seiner Persönlichkeit nicht nur erlaubt, sondern erwünscht. Es gibt denn auch, besonders aus den drei Jahrhunderten der Tokugawa-Regierung, nicht wenige Stücke, die geradezu aufdringlich persönlich wirken. In bezeichnendem Gegensatz zu den anonymen chinesischen Arbeiten tragen die meisten japanischen Geräte die persönliche Signatur oder den Stempel

unvermeidlich seien. In Wirklichkeit aber sind diese technischen Mittel doch nicht ganz so primitiv und unvollkommen, wie sie wissenschaftlich geschulten Europäern scheinen; jedenfalls genügen sie den Japanern, um willkürlich manche Färbungen und andere Eigenschaften der Glasur zu erzeugen, die unseren Keramikern nur als Zufälle begreiflich sind. Trotzdem ist es unzweifelhaft, daß in vielen Fällen der Zufall mitspielt. Aber alsdann spielt er merkwürdig selten gegen den Künstler. Es sieht fast so aus, als ob der japanische Töpfer einen Bund mit dem Dämon des Feuers geschlossen hätte, als ob der „Zufall“ dem Willen des Meisters gehorchte. Das klingt wunderbar und ist es auch. Denn hier liegt ein taoistisches Geheimnis, das sich mit Worten nicht fassen, geschweige denn erklären läßt. Wer solche Dinge für unmöglich hält, dem sind sie freilich nicht leicht zu demonstrieren. Aber auf der anderen Seite ist es nicht weniger schwierig, die Überzeugung vom Gegenteil dem auszureden, der es lebendig fühlt. Unbestreitbar ist jedenfalls das Wesentliche: daß die Werke der japanischen Gerätekunst zum großen Teile einen persönlichen Charakter besitzen, wie er sonst nur Werken der freien Kunst eigen ist. Vor allem die irdenen Gefäße der Japaner übertreffen in dieser Beziehung sowohl die keramischen Erzeugnisse der Chinesen wie die der Koreaner, die beide zwar objektive Eigenart haben, aber keinen seelischen Inhalt. Die japanische Töpferkunst stellt sich so als der höchste Gipfel der ostasiatischen Gerätekunst dar; keine andere der dienenden Künste hat sich in gleichem Maße bis zur Macht einer freien Kunst erhoben. — Vielleicht würde die Überlegenheit der Japaner nicht so groß erscheinen, wenn wir die chinesische Gerätekunst ebenso gut kennten wie die japanische. Man darf gewiß fragen, ob es z. B. in der Sung-Zeit, als man in anderen Künsten der Persönlichkeit einen so hohen Wert beimaß, in China keine persönlich durchgebildeten und beseelten keramischen Kunstwerke gegeben haben sollte? Aber wir kennen sie eben nicht. Nach den Arbeiten, die wir kennen und an die wir uns einstweilen halten müssen, hat die chinesische Keramik, auch die der Sung-Periode, weniger den Charakter einer Kunst als eines Kunstgewerbes, dessen Erzeugnissen gerade die beste Eigenschaft echter Kunstwerke fehlt: die Seele.

VI.

Die Entwicklung der ostasiatischen Gerätekunst, die sich in so vielen und wesentlichen Zügen von der europäischen unterscheidet, ist nur durch das Zusammentreffen mannigfaltiger Bedingungen möglich gewesen. Von einer vollkommenen Erkenntnis dieser Zusammenhänge aber sind wir noch weit entfernt. Am wenigsten darf man hier eine umfassende und erschöpfende Darstellung erwarten.

Die Wurzeln ihrer Eigenart liegen natürlich in der Begabung der ostasiatischen Menschen. Am auffallendsten ist für den Europäer die ästhetische Empfindlichkeit des Tastsinnes. Es ist schon darauf hingewiesen worden, welche Bedeutung sie für die Gerätekunst hat. Nicht wenige Formen sind hauptsächlich durch und für den Tastsinn geschaffen. Auch das ostasiatische Auge besitzt allem Anscheine nach ein überaus feines Gefühl für die ästhetischen Reize der Formen und namentlich der Farben. Der Formensinn ist vor allem durch die künstlerische Schrift erzogen worden. Die Feinheit des Farbensesinnes offenbart sich in der allgemeinen Vorliebe für zarte und gedämpfte Töne und subtile Harmonien, der auf der anderen Seite eine ebenso starke Abneigung gegen grelles und disharmonisches Kolorit entspricht, — keineswegs nur bei den Gebildeten, sondern bei allen Klassen. Dabei stimmt der Farbengeschmack der verschiedenen ostasiatischen Völker durchaus nicht völlig überein. Der Chinese liebt gewisse Farben und Farbenkompositionen, die dem Japaner unangenehm sind, und diese Verschiedenheit tritt denn auch in der Kunst der beiden Völker deutlich hervor. Gemeinsam ist allen Ostasiaten die eigentümliche Organisation der Hand. Man braucht diese schlanke, schmale, geschmeidige Hand nur zu betrachten, um sich zu überzeugen, daß sie ein viel feineres Werkzeug ist als die europäische. Der ostasiatischen Hand verdankt die ostasiatische Kunst die erstaunliche Subtilität ihrer Technik, neben der die Arbeiten der meisten anderen Völker roh erscheinen. Etwas wie die japanische Lackkunst war — von den übrigen Natur- und Kulturbedingungen abgesehen — schon darum nur in Ostasien möglich, weil nur die ostasiatische Hand den Anforderungen der Lacktechnik gewachsen ist. Allerdings liegt in solcher fast unbeschränkter manueller Geschicklichkeit auch eine Gefahr für die Kunst, der sie in der Tat nicht immer entgangen ist. Sie verführt zu virtuosen Spielereien und Künsteleien, und es ist bezeichnend, daß besonders die Lackkunst unter der Versuchung gelitten hat. Wer einem Lackkünstler

zugeschaut hat, weiß, daß er für seine Arbeit noch etwas anderes braucht, das die Natur den Ostasiaten ebenfalls in außerordentlichem Maße verliehen hat — nämlich Geduld. Einen Europäer überkommt fast ein Grauen, wenn er an die Zeit und Mühe denkt, die für gewisse Lacke und Jade-Geräte geopfert werden mußten. Nur eine unermüdliche Geduld hat den Chinesen befähigt, den harten, spröden Jade wie Wachs zu formen, und den Japaner, seinem Schwerte jene äußerste Vollendung zu geben, welche die Grenze des Möglichen erreicht. So ausgerüstet, ist der ostasiatische Künstler imstande auszuführen, was ihm seine starke, kühne und rege Phantasie eingibt. Es hat Leute gegeben, die dem Ostasiaten eine wahrhaft schöpferische Phantasie abgesprochen haben; aber die ostasiatische Kunst ist nachgerade doch wohl so weit bekannt geworden, daß es nicht mehr nötig ist, jene Behauptung zu widerlegen. Man braucht nicht einmal viele von ihren Werken zu sehen, um sich von der bildnerischen Kraft der ostasiatischen Phantasie zu überzeugen, die unerschöpflich Formen hervorbringt, welche durch ihre Originalität überraschen und zugleich doch wie ganz natürlich und notwendig wirken. Denn die Phantasie des Künstlers, so mächtig sie ist, verfährt keineswegs tyrannisch mit dem Stoffe; ihre Kraft zeigt sich vielmehr gerade darin, daß sie Formen findet, die ihm von selbst entwachsen scheinen.

Diese Anlagen haben sich nun unter dem Einflusse der Konstellation der drei großen geistigen Mächte, welche das ostasiatische Leben beherrschen, in der glücklichsten Weise entwickelt. Die Verehrung der Vorfahren, die seit uralter Zeit, lange bevor sie in China die offizielle Form des Konfuzianismus erhielt, das soziale Gefüge der ostasiatischen Völker geschaffen und erhalten hat, hat den Künstlern die Achtung vor der Tradition eingeprägt, die für die dienende Kunst, in der die Technik eine so große Rolle spielt, noch mehr bedeutet als für die freie. Die wunderbare Sicherheit und Vollendung der Arbeit, die wir an einem schönen ostasiatischen Geräte bestaunen und die uns die Unsicherheit und Unvollkommenheit unserer Produkte so peinlich empfinden läßt, ist niemals das selbständige Verdienst eines einzelnen Künstlers, sondern im wesentlichen die ererbte Errungenschaft vieler Generationen. Selbst an dem Werke eines so eigenartigen Meisters wie Korin (Tafel 53—55) gehört das meiste doch den Vorfahren. Das Elend der modernen europäischen Gerätekunst liegt nicht am wenigsten darin, daß sie gar keine Tradition besitzt; jeder Einzelne muß wieder von vorn anfangen und so kann auch der Stärkste nicht weit kommen. — Der Taoismus, unter dem wir hier weniger ein philosophisches

System als ein gewisses Lebens- und Weltgefühl verstehen, hat den ostasiatischen Künstler in das Geheimnis des Verhältnisses des Menschen zur Natur eingeweiht und ihm dadurch die magische Macht jener seltsamen Belebung des Stoffes verliehen, der die Werke der Gerätekunst ihre eigenste Schönheit verdanken. — Der Buddhismus endlich hat ihm, indem er die Fesseln des Familien- und Staatslebens löste oder doch lockerte, welches den Einzelnen kaum zu sich selbst kommen ließ, zur Entwicklung seiner Persönlichkeit verholfen. Vor allem die Zen-Sekte, der so viele Künstler angehört haben, hat durch ihre Lehre, daß jeder sein Heil nur durch eigene Kraft erringen könne, ohne Zweifel auch Meister der Gerätekünste zum Bewußtsein und zur Betätigung ihrer persönlichen Eigenart erzogen. Es ist gewiß kein Zufall, daß die persönlichsten Geräte des Ostens für das ganz vom zenistischen Geiste erfüllte Chanoyu geschaffen worden sind.

Mit der Gunst der geistigen Bedingungen vereinigte sich die der materiellen. Ostasien ist überaus reich an edlen Werkstoffen, mineralischen, pflanzlichen und tierischen, vielleicht reicher als irgend ein anderes Gebiet der Erde. Und was es nicht selbst besitzt, hat der Handel aus benachbarten Ländern herbeigeschafft. — Das glückliche Klima macht das Leben leichter, wenigstens für den, der nicht mehr begehrt als das Notwendige. Und über das Notwendige gehen die materiellen Ansprüche auch vornehmer Ostasiaten in der Regel nicht weit hinaus. Noch in der neuen Zeit, welche die materielle Begehrlichkeit auch im Osten sehr gesteigert hat, kommt der japanische Hochadel mit viel geringerem „Komfort“ aus, als ein europäischer Kleinbürger für unentbehrlich hält. Das wirklich Unentbehrliche aber war auch dem Gerätekünstler sicher. Mancher stand im Dienste eines Fürsten, der ihm ein festes Gehalt gab, von dem er mit seiner Familie leben konnte, nicht üppig, aber, was mehr bedeutet, ruhig. Er brauchte bei seiner Arbeit weder Zeit noch Mühe noch Material zu sparen, um einen Konkurrenten unterbieten zu können; er durfte sich völlig seinem Werke hingeben. Wer aber von dem Verkaufe seiner Erzeugnisse leben mußte, konnte auf verständnisvolle Liebhaber rechnen. Das Luxusbedürfnis war in Ostasien viel mehr auf künstlerische Genüsse und Werte gerichtet als in Europa. Man schätzte dort jedenfalls Schönheit höher als Bequemlichkeit. Es ist charakteristisch, daß es der Ostasiater niemals der Mühe wert gehalten hat, ein so unvollkommenes Heizgerät wie sein Kohlenbecken praktisch zu verbessern, daß er aber keine Mühe gescheut hat, um es zu verschönern. Für schöne Geräte hat er Preise gezahlt, die einen Europäer bis zu

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN.

1. Aus Gefäßen dieser Art (Lei) wurde der Opferwein in die kleineren Formen der Opferbecher (Tsun) umgefüllt. Zwei tiergestaltige Griffe an der Schulter mit (fehlenden) Ringen dienen zum Tragen, ein dritter ähnlich gestalteter Griff auf der Rückseite unten zum Neigen des Gefäßes. Die Schulter ist mit plastischen Medaillons verziert, die gravierte Wirbelmuster tragen, den Griffen entsprechen an den grifflosen Seiten plastische Köpfe von Opfertieren (Rind oder Schafbock). Die Vase ist mit höchster Meisterschaft in verllorener Wachsform gegossen und kaum kartonstark. Die Griffe sind angenietet. Die mattgrüne, an einzelnen Stellen malachitgrüne Patina ist größtenteils von einer krustigen Sinterschicht bedeckt. Genau entsprechende Formen finden sich in den chinesischen Bronzewerken nicht.

2. Das Gefäß zur Aufbewahrung des Opferweins, Hu, ist anscheinend in verllorener Form gegossen, die beiden Schnurösen in Tierkopfform sind angenietet. Der Deckel fehlt. Der Fuß und die engste Stelle des Rumpfes tragen zu ornamentalen Bändern stilisierte Dämonenfratzen mit plastischen Augen und Nase. Krustige graugrüne, darunter glatte, rotbraune Patina.

3. Die Glocken dieser Form, Ch'un, wurden sowohl im Ahnenkult wie in der Kriegsmusik verwandt, meist mit den tiefer gestimmten Pauken zusammen. Den Griff bildet ein Paar langschwänziger Raubtiere, die in China trotz ihrer Halsbänder als Tiger bezeichnet werden, sonst aber nur einzeln vorkommen. Sie sind besonders gegossen, unten hohl und in die obere Fläche eingeni-
 tet. Auf die Hinterschenkel sind durch eine Bogenlinie geteilte Kreise, die Symbole der beiden Urkräfte Yang und Yin, eingraviert. Die Glocke ist in zweiteiliger Form gegossen. Patina glatt, olivgrün.

4. In mehrteiliger Form gegossen, die Henkel in Form von Raubtieren besonders. Krustige, graugrüne Wasserpatina.

5. In den P'ou dieser Form wurde kleingehacktes, gesalzenes Fleisch geopfert. Die Bronze ist in dreiteiliger Form gegossen. Der obere Ornamentfries besteht aus einer Tierreihe mit plastischen Augen und geometrischer Innenmusterung. Patina, grün und purpur.

6. Die Opferkessel, Ting, in denen die Opferspeise ursprünglich gekocht, später nur dargebracht wird, sind das Hauptgerät des Ahnenkultes. Nach den neun Ting, die der sagenhafte Kaiser Yao im 3. Jahrtausend vor Chr. gießen

12 und 13. Die beiden ähnlich geformten und verzierten Hu (s. Tafel 2) zeigen, welche Mannigfaltigkeit der Formen auch innerhalb der strengen Vorschriften für das chinesische Kultgerät möglich ist. Durch die Ösen und zwei Öffnungen in Fuß und Deckel wurden Schnüre gezogen. Ösen und Fuß sind an das in verlorener Form gegossene Gefäß angesetzt. Die Patina der Bronze 12 ist ein mattes Braunrot, mit Stellen, die von Dunkeloliv- bis Malachitgrün gehen. Die krustige und teilweise versinterte Patina von Nr. 12 zeigt einige rote Punkte auf düstergrünem Grunde.

14. Die Huo gelten als Gefäße für den aus fünf Bestandteilen, entsprechend den fünf Elementen, gemischten Beiguß zum Fleischopfer. Das Gefäß ist anscheinend in verlorener Form gegossen, Henkel, Ausguß und Füße sind angeietet. Die Füße sollen die Form von Bären zeigen, auf deren Schultern Adler sitzen, und angeblich in einer Art Rebus das Wort „Held“ geben. Das Band um die Mitte der Bronze, die Seite des Deckels und einige kleinere Flächen sind mit Ornamenten geschmückt, die in Silber und etwas Gold in unterschrittene Vertiefungen eingehämmert sind. Die glatte graue Patina ist stellenweise zu dickem Grün und Zinnoberrot ausgeblüht.

15. In den I wurde der Wein, dessen Duft den Seelen der Abgeschiedenen zur Nahrung diente, als Opfer dargebracht. Die Bronze ist anscheinend in verlorener Form gegossen, der mit hasenähnlichen Köpfen geschmückte, innen hohle Griff und der Fuß sind angesetzt. Die Bänder um Rand und Fuß tragen geometrisch gegliederte Drachen. Patina glatt, grün mit purpurroten Flecken.

16. Verwendung und Name dieser Bronze sind nicht festzustellen, da ganz entsprechende Formen sich in den chinesischen Bronzewerken nicht finden, wahrscheinlich ist sie ein Weingefäß. Die drei Zonen des Gefäßes sind mit Einlagen einer hellen Metallegierung in unterschrittene Vertiefungen geschmückt; die Innenzeichnung bleibt im Bronze Grunde ausgespart. Dargestellt sind Kämpfe zwischen Menschen und mehr oder weniger dämonischen Tieren. Die graugrüne krustige Patina ist, um den Zierat zu zeigen, in neuerer Zeit größtenteils entfernt worden. Näheres über die Bronze siehe Ostasiatische Zeitschrift VI/VII, 126 ff.

17. (Nach J. T. T. 478.) Den Reliquien des ins Nirvana eingegangenen Buddha galten die ersten Kulthandlungen des jungen Buddhismus. Nach der Legende hatten sie sich in wunderbarer Weise über alle Länder verteilt. Die Grabbauten Stupa, die über ihnen errichtet wurden, blieben auch später für Form und Namen der Reliquiare (Sharira-Stupa, jap. Sharitō) bestimmend.

Die Form des chinesischen Stupa, mit dem aufgezogenen Dache, das von der kostbaren Perle, dem Symbol der Buddhalehre gekrönt wird, liegt auch diesem zierlichen Reliquiar zugrunde. Die Reliquie selbst ruht in einem Kristallbehälter, der von einer zweiteiligen Kugel aus vergoldeter Bronze umschlossen wird. In den durchbrochenen Friesen des Gehäuses halten Drachen, die völlig sinisierten Naga der Inder, als Beschützer des Buddhismus die heilige Perle.

18. Die Wurfscheibe, Chakra, eine der Waffen der arischen Einwanderer in Indien, wird zum Symbol des Herrschers über das Universum, des Chakravartin, der als ein diesseitiges Gegenbild zu dem Welterlöser, dem Buddha, gilt. Chakravartin und Buddha tragen ihr Bild als eines der Erkennungszeichen ihrer Bestimmung von ihrer Geburt an unter der Fußsohle. Beim Buddha aber ist es das Dharmachakra, das Sinnbild der Verkündung der heiligen Lehre.

19. (Nach Hōryūji Ōkagami.) Der Donnerkeil des altindischen Gewittergottes Indra wird im Buddhismus zu einem Symbol überweltlicher Macht. Im Kult der mystischen Sekten bewegt es der Priester beim Gebet in bestimmter, nur für den Eingeweihten deutbarer Weise wie beschwörend hin und her, als Verkörperung der geheimen Wahrheit und der Weisheitsmacht des Erleuchteten. Die höchste Priesterschaft trägt es auch als Würdezeichen. Die Zahl der Spitzen hat geheimnisvollen Sinn. — Die Glocke wird beim feierlichen Umschreiten des Buddhabil des oder -heiligtums zum psalmodischen Vortrage der heiligen Schriften geläutet.

20. (Nach Hōryūji Ōkagami.) Die Mitte bildet die heilige Lotusblüte, die Einfassung eine vollendet schöne Fortbildung der griechischen Palmette. Der Heiligenschein gehört zu einer der edelsten Skulpturen Ostasiens, der Mittelfigur des Hausaltars aus dem Besitze der 733 gestorbenen Tachibana Fujin (Abb. Kunst Ostasiens 2. A, 10).

22 und 23. (Nach Nihon Seikwa und Nihon Teikoku Bijutsu Ryakushi.) Die auf Tafel 23 abgebildeten Rollen mit Schriften des buddhistischen Kanons sind nach der 1164 datierten Stiftungsurkunde von Mitgliedern der damals allmächtigen Taira-Familie geschrieben worden. Die Titelbilder (Abb. Kunst Ostasiens 2. A, 61) und ihr reicher, durchaus im weltlichen Schmuckstil der Zeit gehaltener Zierat sind zweifellos aus den Hofwerkstätten in Kyōto hervorgegangen. Die Knöpfe bestehen aus Kristall und ähnlichen Steinen, die ziselierten Beschläge aus Silber und vergoldetem Kupfer. Neben durchaus profanen Motiven, wie dem Bambus und dem wappenartigen Wirbelmuster

(Tomoë) finden sich auch buddhistische Symbole, vor allem der Drache mit dem Schwerte, dem Sinnbilde der Macht der Lehre. Dieses Kurikararyō bedeutet die Gottheit Fudō, eine Erscheinungsform des höchsten Buddhas Dainichi. Der dreiteilige Behälter besteht aus schwarz patiniertem Kupfer und ist mit applizierten Drachen aus Silber und vergoldetem Kupfer geschmückt.

24. (Nach Japanese Temple Treasures 326.) Wie die Inschrift auf dem Mittelfelde des Deckels angibt, sollte dieser Kasten die heiligen Schriften aufnehmen, die der Priester Kūkai (Kōbōdaishi) 806 aus China mitgebracht hatte. Die Arbeit ist urkundlich auf die Zeit zwischen 900 und 920 bestimmt. Auf den schwarzen Lackgrund sind himmlische Sirenen, halb Mensch, halb Vogel, mit Musikinstrumenten, Ranken, Schmetterlinge und Wolken in Gold- und Silberlack gemalt.

25. Das Lotusblütenornament macht es sehr wahrscheinlich, daß auch dieser Kasten dem buddhistischen Kult diene, also wohl heilige Schriften aufnahm. Arbeiten dieser Art werden in Japan für japanisch gehalten und in das 13. bis 14. Jahrhundert datiert. Sie sind wohl erheblich jünger und chinesisch oder koreanisch.

26 und 27. (Nach Japanese Temple Treasures 384, 385.) In Truhen dieser Form (Karahitsu, chinesischen Truhen) wird auch in Japan mannigfaches Tempelgerät aufbewahrt. Der Zierat verrät nichts von dieser Bestimmung, ist vielmehr durchaus von der weltlichen Malerei rein japanischen Stils abhängig. Die Außenseite trägt auf schwarzem Grunde mit Goldwolken eine Bachlandschaft mit Blumen und Vögeln in poliertem Gold- und Silberlack; Einzelheiten in Perlmuttereinlage. Die Innenseite des Deckels ist mit durchbrochenen und vergoldeten Kupfermedaillons und wappenartigen Perlmuttereinlagen verziert.

28. (Nach Kokka 150.) Dieser in Form und Zierat großartigste aller Karahitsu ist auf Schwarzlack mit Medaillons in Perlmuttereinlagen und poliertem Goldlack geschmückt. Ursprünglich gehörte er dem Tempel Hōryūji bei Nara.

29. Klangplatten gehören schon zu dem altchinesischen Kultgerät. Ursprünglich sind sie aus Stein, wie das chinesische Zeichen verrät, für den buddhistischen Kult werden sie meist aus Bronze gegossen. Sie stehen, in der Regel in einem Rahmen aus schwarzgelacktem Holze, vor dem Altare zur rechten Seite des Tisches, der die heiligen Schriften trägt, und werden bei der Messe von dem officierenden Priester geschlagen.

30. (Nach Nihon Teikoku Bijutsu Ryakushi.) Der auch in den Dimensionen ungewöhnlich mächtige Stand in Form von vier zusammengefesselten Drachen trug ursprünglich einen besonders geschätzten Klangstein von Huan-yüan, Provinz Shensi, ist daher in Japan als der Kwagenkei, Hua-yüan-Klangstein, bekannt. Die Bronze-Klangplatte ist eine jüngere Ergänzung und wahrscheinlich der einzige japanische Bestandteil des außerordentlichen Werkes, das allerdings ziemlich allgemein für Japan in Anspruch genommen wird.

31. Die großen, oft zu riesigen Maßen gesteigerten Tempelglocken der buddhistischen Klöster Ostasiens hängen stets in besonderen Glockentürmen. Sie werden nicht durch Klöppel, sondern von außen durch beweglich aufgehängte Holzbalken angeschlagen. Die Glocke des Byōdōin, die als die schönst geformte und verzierte Japans gilt, trägt keine Inschrift und wird urkundlich nicht erwähnt, scheint aber nicht wesentlich jünger zu sein als der Tempel selbst.

32. (Nach Tōyēi Shukō.) Der Rasselstab des wandernden Mönches, Sanskrit Khakkara, soll durch seinen Klang böses Getier und giftige Insekten verscheuchen und an der Tür der Gläubigen wortlos an die heilige Pflicht zur Speisung der Geweihten erinnern. Mit seinen Motiven des Stupa und der kostbaren Perle wird es aber auch ein hoffnungsreiches Symbol der Erlösung und daher das Attribut der gnadenreichen Gottheit Ti-tsang (Jizō), dessen Klang den in der Unterwelt büßenden Geistern Erlösung verheißt.

33. (Nach Japanese Temple Treasures 386.) Der Kurikararyō (s. Tafel 22) vertritt hier unmittelbar die Gottheit Fudō und wird daher von den gewöhnlichen Begleitern dieser Gottheit, dem weißen und dem roten Knaben, eingefasst. Lotusblütenblätter schweben hernieder. Das Bild ist in poliertem Lack von zweifarbigem Gold und Silber ausgeführt.

34. (Nach Tōyēi Shukō.) Die beiden Szepter rechts bestehen aus Schildpatt, sind aber in Bambusformen gehalten. Das reiche Szepter links, in der Hauptsache aus hellem Rhinozeroshorn, ist mit Elfenbeinschnitzereien verziert und mit Edelsteinen und Gold eingelegt. Die Griffplatten aus hellblau und purpurrot gefärbtem Elfenbein sind mit Goldornamenten verziert.

35. (Nach Hōryūji Ōkagami.) Die Wasserflasche des indischen Bettelmönches ist später allgemeines Würdezeichen des Priesters geworden.

36. (Nach Nihon Seikwa.) Laternen von etwa Mannshöhe, oft aber von sehr großen Ausmaßen, flankieren die Wege, die innerhalb der Tempelbezirke zu den einzelnen Heiligtümern führen.

37. Die schwarze chinesische Tusche ist in Ostasien die Hauptfarbe des Malers und zugleich das Hauptmaterial des fast noch höher geachteten Schreibers. Sie besteht aus Lampenschwarz und tierischem Leim. Ihre Abnützung ist selbst bei starkem Gebrauch so gering, daß es Sinn hat, sie zu einem Kunstwerke zu gestalten. Der Zierat der abgebildeten Tusche stellt die sieben Weisen des Bambushains dar, eine Gesellschaft chinesischer Epikuräer des 3. Jahrhunderts, die auch in der Malerei immer wiederkehrt. Da die Tuschstücke in Formen gepreßt werden, ist das Datum für das einzelne Werk ohne Beweiskraft, ganz abgesehen von den unzähligen Fälschungen der alten von den Sammlern eifrig gesuchten Tuschen. — Das in schwarzer oder roter Tusche aufgedruckte Siegel ist in Ostasien von größerer Bedeutung als die Unterschrift. Ein Siegelstempel gehört daher zum notwendigsten Besitze selbst des niederen Volkes, der Beamte und Gelehrte oder Künstler führt ihrer mindestens ebensoviel als er Namen hat, also immer eine größere Anzahl. Wie die Schönschreibkunst, gilt auch der Siegelschnitt als Kunst und trägt seinen Meistern höhere Ehren ein als sonst dem Handwerker beschieden sind, höhere Ehren auch als den Bildnern der Siegelgriffe, die den Europäer in erster Linie fesseln. Es sind häufig Meisterwerke plastischen Gerätes. Als das vornehmste Material gelten Halbedelsteine, vor allem das Jade, dann Edelmetalle und Bronze, im gewöhnlichen Leben begnügt man sich mit Holz und Elfenbein.

38. (Nach Tōyei Shukō.) Wie mit der Tusche wird auch mit dem Pinsel bei den Chinesen und Japanern nicht nur gemalt, sondern auch geschrieben: er ist in jedermanns Hand. Form und Material — vom feinsten Marderhaare bis zum Roßhaare und noch gröberen Stoffen — richtet sich nach dem Zwecke. Die Fassung bilden Bambusröhren, die Spitze wird durch eine Kapsel geschützt. Die abgebildeten Pinsel aus dem kaiserlichen Haushalte, Geräte von wunderbarer Vollendung der Form, zeichnen sich durch besonders schöne Maserung der Bambusfassung und den reichen Zierat in Sandelholz, Buchs und Elfenbein aus.

39. (Nach Tōyei Shukō.) Die Tusche wird im allgemeinen erst kurz vor dem Gebrauche auf einem kleinen Steine gerieben, der meist aus feinkörnigem Schiefer besteht und mit einer Vertiefung zur Aufnahme des Wassers versehen ist. Schön geformte und verzierte Steine werden fast noch eifriger gesammelt als Tuschen. Hier besteht die Reibfläche aus ziegelartigem Tone, der in einen bläulich gefleckten Stein eingelassen ist. Der Untersatz ist Sandelholz mit Intarsia von Holz und Elfenbein.

40. Kleine Schirme dieser Art sollen die bei stürmischem Schreiben nicht ganz seltenen Tuschspritzer auffangen.

41 und 42. Soweit wir heute beurteilen können, ist der Kasten für das Schreibgerät erst in Japan zur Vollendung ausgebildet worden. Das Suzuri-bako ist ein quadratischer Kasten, meist aus gelacktem Holze, mit Stülpedeckel. Im unteren Teile lagert in einer Vertiefung oder in einem besonderen Einsatze der Reibstein, Suzuri, und das Tropfgefäß, dem das Wasser zum Anreiben der Tusche entnommen wird; daneben ist Platz für verschiedene Pinsel, Papiermesser und dgl. Kleine Schreibkästen wie der hier abgebildete werden besonders bei poetischen Wettkämpfen verwandt, die in Japan noch in der neuesten Zeit bei Hoch und Niedrig in Übung sind. Das Bildnis des größten japanischen Poeten Hitomaro (7.—8. Jahrhundert) in einer Landschaft, die auf sein schönstes Lied hindeutet, entspricht dieser Bestimmung:

Honobono to	Es dämmert.
Akashi no ura no	Im Morgennebel
Asagiri ni	Von Akashis Strand
Shima gakureyuku	Entschwindet hinter Inseln
Fune oshi zo omō.	Der Heißgeliebten Boot!

In der Landschaft der Innenseite, einem kieferbestandenen flachen Strande mit einem Fischerboote unter dem silbernen Mond, und dem Tropfgefäße aus vergoldeter Bronze in Gestalt eines Segelbootes klingt die Stimmung des Liedes weiter. Der Grund ist Schwarzlack, den einzelne Goldschüppchen beleben, Figuren und Landschaft sind in Goldlack und Streugoldlack ausgeführt.

43 und 44. Auf glänzend schwarzem Lackgrunde, der den Stoffbezug des Kastens durchscheinen läßt, liegen zwei Gedichtblätter, wie sie der Japaner zur Niederschrift seiner poetischen Improvisationen benutzt. Das quadratische trägt auf einem Grunde von Herbstblumen in flachem Goldlack ein Lied des Prinzen Tadafusa (Anfang des 14. Jahrhunderts) in Einlagen von Perlmutter und Goldfolie:

Haruru hi no	Wenn in des wolkenlosen Tages
Uaura tōku	Klare Ferne
Miwataseba	Der Blick schweift,
Okī ni kazu sou	Wie mehren sich auf hoher See
Ama no tsurifune.	Die Fischerboote.

Das andere Blatt, von der Tanzaku genannten länglichen Form, das in Goldlack auf Silberlackgrund die zarten Blüten der herbstlichen Lespedeza schmücken,

ist ebenfalls in Goldfolie und Perlmutter ein Lied des Fujiwara Tamehira von 1409 eingelegt:

Wata no hara!	Das Meer!
Oki wo fukamete	Am Horizonte
Sumu tsuki no	Im Strahl des klaren Mondes
Hikari ni izuru	Tauchen auf
Ama no tsurifune.	Die Fischerboote.

Im Innern leuchtet der Silbermond des Tropfers der Flotte der Fischerboote (Silber- und zweifarbiger Goldlack) zur Heimkehr.

45—47. Das Shiogama-Gestade bei Matsushima in Nordjapan ist in der japanischen Poesie so oft besungen worden, daß es unmöglich ist, ein bestimmtes Lied zu nennen, das den Schöpfer dieses Suzuribako inspiriert haben könnte. Der Deckel zeigt auf schwarzem, goldbestäubtem Lackgrunde eine kieferbestandene Landzunge mit einer Salzsiede (Shiogama) und Strandvögeln in flachem Goldlack, das Innere Strandvögel in Silberlack vor dem silbernen Monde. Der Tropfer in Gestalt eines Fischerbootes aus Goldbronze ruht in einem Lager mit Wellen in Goldlack und zwei Schöpfeimern in Perlmuttereinlage.

48. Abgebildet ist der Deckel des Kastens mit einem Chrysanthemumspalier und Schmetterlingen in Perlmuttereinlagen. Ein Einsatz mit Tropfer und Reibstein trägt ähnlichen Zierat, darunter ist Raum für Papier. Ort und Zeit der Entstehung dieses Kastens sind bisher nicht zu bestimmen.

49—51. Kranich und Kiefer sind für den Chinesen Sinnbilder hohen glücklichen Alters. Kraniche mit Kiefernbüscheln im Schnabel umfliegen die Insel der Seligen im fernen Ostmeere, auf der es weder Krankheit noch Tod gibt. Der Kasten ist in flachem Goldlack auf schwarzem, goldbestäubtem Grunde ausgeführt; der Tropfer aus schwarz patiniertem Kupfer hat die Form eines Kiefernzweiges.

52. Technik wie bei dem vorigen Kasten. Die Tauperlen sind in Silber eingelegt.

53—55. Der Miwa-Tempel, ein legendenumwobenes Shintō-Heiligtum, erhebt sich auf einem Hügel der Provinz Yamato in einem Hain uralter Zedern. Sein Wahrzeichen ist das Tempeltor des Südeinganges.

56. Der Japaner kennt den Stuhl nur als Ehrensitz des Priesters, Würden-trägers und Generals. Im Hause hockt er auf dem Mattenfußboden oder einem Kissen. Zum Lesen und Schreiben genügt ihm daher ein Tischchen von wenigen Zentimetern Höhe, meist aus schmucklosem, farbig gelacktem Holz.

Bei zeremoniellen Gelegenheiten, z. B. den poetischen Wettspielen, treten an seine Stelle reicher verzierte Tische. Der abgebildete zeigt ein Sinnbild zarter Frauenschönheit, über das Wasser sich neigendes Chrysanthemum, in flachem und leicht erhabenem Goldlack und Silberfolie unter dem silbernen Mond. Auch die vergoldeten Bronzebeschläge sind mit ziselierten Chrysanthemumblüten verziert.

57. Auf den Philippinen, besonders der Hauptinsel Luzon, finden sich noch heute als kostbarster Besitz der Eingeborenen Töpfe zweifellos chinesischer Herkunft, die nach Zeit und Ort genauer zu bestimmen bisher noch nicht gelungen ist. Auch die japanischen Liebhaber des Chanoyu schätzten sie außerordentlich hoch, und die fürstlichen Teeliebhaber des 16. Jahrhunderts rüsteten förmliche Expeditionen aus, um nur das eine oder andere dieser für Chatsubo beinahe vorgeschriebenen Gefäße zu erlangen. Die typische, in Form und Farbe aber besonders gelungene Urne der Abbildung ist mit einer gelblich-braunen gefleckten Glasur über bräunlichem Scherben überflossen. Die blasigen Auftreibungen gehören zu den natürlichen Unvollkommenheiten, die der japanische Kenner als Gegenbild mechanischer Regelmäßigkeit besonders liebt. Auf der Schulter ist mehrfach der vieldeutige Stempel „Chin-yü“ (wörtlich Gold-Jade) vor dem Brande eingedrückt.

58. Shidoro in der Provinz Tōtōmi, eine der älteren japanischen keramischen Werkstätten Japans, wird erst durch den großen Chajin Kobori Enshū am Anfange des 17. Jahrhunderts künstlerisch entdeckt und mit Aufträgen für das Chanoyu beehrt, zu denen er die Anregungen gab. Die Formen des Shidoroyaki bleiben selbst in den verhältnismäßig seltenen Arbeiten größeren Maßstabes, wie den Chatsubo, der Überlieferung des Enshū getreu, die überall Feinheit über Größe stellt. Die abgebildete Urne hat einen fast schwarzen, sehr harten Scherben und ist mit einer braunen, schwarzgefleckten Glasur überflossen, die ein glänzend schwarzer Überlauf belebt.

59. Auch die Öfen in Shigaraki, Provinz Ōmi, die schon seit dem 14. Jahrhundert Küchengeschirr und dgl. liefern, werden erst durch die Chajin des 16. Jahrhunderts zur Lösung höherer Aufgaben befähigt. Die graue, im Feuer rötlich werdende Erde hat beinahe die Härte des europäischen Steinzeuges. Sie trägt über einer dünnen mattbraunen Unterglasur einen graugrünlischen Fluß, den die ungeschmolzenen Quarzkristalle ganz unverkennbar machen.

60 u. 61. Der japanische Schreiner, dessen künstlerischer und technischer Meisterschaft das japanische Haus nicht allzu viele Aufgaben stellt, hat in den zierlichen Schränkchen und Tischchen für das Teegerät, die in dem kleinen

ist ebenfalls in Goldfolie und Perlmutter ein Lied des Fujiwara Tamehira von 1409 eingelegt:

Wata no hara!	Das Meer!
Oki wo fukamete	Am Horizonte
Sumu tsuki no	Im Strahl des klaren Mondes
Hikari ni izuru	Tauchen auf
Ama no tsurifune.	Die Fischerboote.

Im Innern leuchtet der Silbermond des Tropfers der Flotte der Fischerboote (Silber- und zweifarbiger Goldlack) zur Heimkehr.

45—47. Das Shiogama-Gestade bei Matsushima in Nordjapan ist in der japanischen Poesie so oft besungen worden, daß es unmöglich ist, ein bestimmtes Lied zu nennen, das den Schöpfer dieses Suzuribako inspiriert haben könnte. Der Deckel zeigt auf schwarzem, goldbestäubtem Lackgrunde eine kieferbestandene Landzunge mit einer Salzsiede (Shiogama) und Strandvögeln in flachem Goldlack, das Innere Strandvögel in Silberlack vor dem silbernen Monde. Der Tropfer in Gestalt eines Fischerbootes aus Goldbronze ruht in einem Lager mit Wellen in Goldlack und zwei Schöpfeimern in Perlmuttereinlage.

48. Abgebildet ist der Deckel des Kastens mit einem Chrysanthemumspalier und Schmetterlingen in Perlmuttereinlagen. Ein Einsatz mit Tropfer und Reibstein trägt ähnlichen Zierat, darunter ist Raum für Papier. Ort und Zeit der Entstehung dieses Kastens sind bisher nicht zu bestimmen.

49—51. Kranich und Kiefer sind für den Chinesen Sinnbilder hohen glücklichen Alters. Kraniche mit Kiefernbüscheln im Schnabel umfliegen die Insel der Seligen im fernen Ostmeere, auf der es weder Krankheit noch Tod gibt. Der Kasten ist in flachem Goldlack auf schwarzem, goldbestäubtem Grunde ausgeführt; der Tropfer aus schwarz patiniertem Kupfer hat die Form eines Kiefernzweiges.

52. Technik wie bei dem vorigen Kasten. Die Tauperlen sind in Silber eingelegt.

53—55. Der Miwa-Tempel, ein legendenumwobenes Shintō-Heiligtum, erhebt sich auf einem Hügel der Provinz Yamato in einem Hain uralter Zedern. Sein Wahrzeichen ist das Tempeltor des Südeinganges.

56. Der Japaner kennt den Stuhl nur als Ehrensitz des Priesters, Würdenträgers und Generals. Im Hause hockt er auf dem Mattenfußboden oder einem Kissen. Zum Lesen und Schreiben genügt ihm daher ein Tischchen von wenigen Zentimetern Höhe, meist aus schmucklosem, farbig gelacktem Holz.

Bei zeremoniellen Gelegenheiten, z. B. den poetischen Wettspielen, treten an seine Stelle reicher verzierte Tische. Der abgebildete zeigt ein Sinnbild zarter Frauenschönheit, über das Wasser sich neigendes Chrysanthemum, in flachem und leicht erhabenem Goldlack und Silberfolie unter dem silbernen Mond. Auch die vergoldeten Bronzebeschläge sind mit ziselierten Chrysanthemumblüten verziert.

57. Auf den Philippinen, besonders der Hauptinsel Luzon, finden sich noch heute als kostbarster Besitz der Eingeborenen Töpfe zweifellos chinesischer Herkunft, die nach Zeit und Ort genauer zu bestimmen bisher noch nicht gelungen ist. Auch die japanischen Liebhaber des Chanoyu schätzten sie außerordentlich hoch, und die fürstlichen Teeliebhaber des 16. Jahrhunderts rüsteten förmliche Expeditionen aus, um nur das eine oder andere dieser für Chatsubo beinahe vorgeschriebenen Gefäße zu erlangen. Die typische, in Form und Farbe aber besonders gelungene Urne der Abbildung ist mit einer gelblich-braunen gefleckten Glasur über bräunlichem Scherben überflossen. Die blasigen Auftreibungen gehören zu den natürlichen Unvollkommenheiten, die der japanische Kenner als Gegenbild mechanischer Regelmäßigkeit besonders liebt. Auf der Schulter ist mehrfach der vieldeutige Stempel „Chin-yū“ (wörtlich Gold-Jade) vor dem Brande eingedrückt.

58. Shidoro in der Provinz Tōtōmi, eine der älteren japanischen keramischen Werkstätten Japans, wird erst durch den großen Chajin Kobori Enshū am Anfange des 17. Jahrhunderts künstlerisch entdeckt und mit Aufträgen für das Chanoyu beehrt, zu denen er die Anregungen gab. Die Formen des Shidoroyaki bleiben selbst in den verhältnismäßig seltenen Arbeiten größeren Maßstabes, wie den Chatsubo, der Überlieferung des Enshū getreu, die überall Feinheit über Größe stellt. Die abgebildete Urne hat einen fast schwarzen, sehr harten Scherben und ist mit einer braunen, schwarzgefleckten Glasur überflossen, die ein glänzend schwarzer Überlauf belebt.

59. Auch die Öfen in Shigaraki, Provinz Ōmi, die schon seit dem 14. Jahrhundert Küchengeschirr und dgl. liefern, werden erst durch die Chajin des 16. Jahrhunderts zur Lösung höherer Aufgaben befähigt. Die graue, im Feuer rötlich werdende Erde hat beinahe die Härte des europäischen Steinzeuges. Sie trägt über einer dünnen mattbraunen Unterglasur einen graugrünlischen Fluß, den die ungeschmolzenen Quarzkristalle ganz unverkennbar machen.

60 u. 61. Der japanische Schreiner, dessen künstlerischer und technischer Meisterschaft das japanische Haus nicht allzu viele Aufgaben stellt, hat in den zierlichen Schränkchen und Tischchen für das Teegerät, die in dem kleinen

Nebenglasse des Teezimmers ihren Platz finden, seine edelsten Werke geschaffen. Die beiden abgebildeten Arbeiten haben nach vortrefflicher Überlieferung dem Kobori Enshū gehört und sind wahrscheinlich nach seinen Entwürfen gearbeitet worden, das reichere Schränkchen von einem unbekannten Meister, das Tischchen von Dōshī, der für die berühmtesten Chajin seiner Zeit gelacktes Teegerät arbeitete. Die Töpfe, die es auf der Abbildung trägt, sind beliebig zusammengestellt worden — das Material für eine zulässige Anordnung wäre in Europa schwerlich aufzutreiben. Die Teeurne und das Wassergefäß sind Setoarbeiten, die Teeschale ein fast unverziertes weißes Satsuma.

62. Shino Sōshin, der berühmteste Chajin seiner Zeit (gest. 1522), ließ in dem alten Töpferdorfe Seto Teegerät nach seinen Ideen anfertigen, das sich durch wuchtige Formen, dicke, groß gekrackte, graue Glasur und flüchtige, kaum kenntliche Dekoration meist in Unterglasurblau auszeichnet. Diese Überlieferung hat sich bis in die neuere Zeit gehalten. Das Wassergefäß der Abbildung ist ohne jeden Zierat.

63—66a. Die Ausbildung des Teekults stellte im 13. Jahrhundert den japanischen Töpfer vor ganz neue Aufgaben. Das chinesische Gerät war nur dem Reichsten zugänglich und begann ganz zu fehlen, da die Werkstätten der Sung eingingen oder sich anderen Arbeiten zuwandten. Werke wie die nach ihrer Form unter dem Namen Kranichhals bekannte Urne, Abb. 64a, die über rötlichem glatten Scherben eine schwarzbraune gefleckte Unterglasur mit blauschwarzem Überlauf trägt, zeigten das vorläufig unerreichbare Ziel. Ein Töpfer aus dem Dorfe Seto in der Provinz Owari, den die Geschichte als Tōshirō kennt, schloß sich daher 1223 dem Priester Dōgen zu einer Pilger- und Studienfahrt nach China an. Er kehrte vier Jahre später zurück, nachdem er sich in den keramischen Zentren Chinas gründlich umgesehen hatte, ließ sich in Seto nieder und wurde der Stammvater der bedeutendsten japanischen Töpferdynastie. Die Urnen 64b mit rotgrauem Scherben und stumpfer, dunkelbrauner Glasur, die ein glänzender hellbrauner Überlauf überfließt, und 65b aus grauem, im Brande metallisch braun gewordenen Tone mit kastanienbrauner Glasur, die mit großen gelben und schwarzen Flecken gemustert ist, stehen dem ersten Meister nahe, 63, mit brauner, schwarzgefleckter Glasur auf hartem braunen Scherben gilt als Arbeit des zweiten Meisters. Jüngerer Zeit gehören die Chaire 65a und 66a an. Das erste sehr dünne Gefäß besteht aus fein geschlemmtem, glattem, mattglänzendem Tone,

der chinesisch oder chinesischem Tone nachgeahmt sein soll. Die braun und schwarz gefleckte Glasur ist abgeschliffen: an den vertieften Stellen ist die ursprüngliche metallisch glänzende Oberfläche stehengeblieben. Das zierliche Chaire 66a aus fast schwarzer Masse ist von einer dunkelbraunen, an den dichtesten Stellen schwarz wirkenden Glasur überflossen.

66b. Die Töpferei der Provinz Higo ist die Schöpfung eines 1598 nach Japan verschleppten und 1632 nach Higo übergesiedelten Koreaners. Sie hat im allgemeinen ihren koreanischen Charakter treu bewahrt, die Bestimmung der nach Form und Glasur völlig japanischen Urne ist daher nicht ganz zweifellos. Die Masse ist beinahe schwarz, die glänzende Glasur dunkelgrün, mit rotbraunen und fast schwarzen Flecken.

67a. In der Provinz Bizen wird schon seit dem 14. Jahrhundert stahlhartes unglasiertes Steinzeug für den Ortsgebrauch gefertigt, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch schönes Teegerät mit bronzefarbenen Glasuren. Das Chaire ist größtenteils unglasiert und trägt nur auf einer Seite einen dunkelbraunen, mattglänzenden, gelblichgrün gewölkten Glasurfleck.

67b. Die keramischen Werkstätten der Provinz Satsuma sind gleichfalls koreanische Gründungen, die Töpfersiedelungen, die der Feudalherr der Provinz 1598 anlegte, haben sich sogar bis in die neueste Zeit fast unvermischt unter der fremden Umgebung erhalten. Um so erstaunlicher bleibt es, wie vollkommen sie sich in ihren Werken dem japanischen Geschmacke angepaßt haben. Die Teeurne aus den Werkstätten von Chōsa in der Provinz Ōsumi, die kulturell und vor allem keramisch mit Satsuma eine Einheit bildet, hat dunkelkupferfarbenen Scherben. Die braune Glasur hat den für Satsuma bezeichnenden grünlichen Ton. Der dicke, dunkelbraune, rauhe Überlauf endet unten in dem für Chōsa charakteristischen Grau.

68a. Auch die Arbeiten der Werkstätten von Takatori in der Provinz Chikuzen sind koreanischen Ursprungs, aber erst von Enshū zur Vollendung geführt worden. Die Eigenart der keramischen Begabung der Japaner spricht sich nirgends klarer aus als in den zierlichen und doch kräftigen Formen der technisch musterhaft gearbeiteten Teegeräte und ihren wunderbaren feurigen Glasuren.

68b. Über Higo s. Tafel 66b. Das Gefäß aus dunkelbraunem Tone steht auf einem Ringe mit zwei Ausschnitten. Die matte kastanienbraune Glasur beleben senkrechte schwarzbraune Flüsse. Der poetische Name Semí, Zikade, ist der Form entlehnt.

69. Die majestätisch geformte Schale aus unreinem Porzellan mit grauer Glasur von grünlichem Tone gehört einer Gattung an, die in Japan als Kinkai (Kim-he in Korea) bezeichnet wird, scheint aber ein frühes chinesisches Porzellan zu sein. Ob sie ursprünglich dem Teekulte gedient hat, ist zweifelhaft. Am Fuße Ausbesserungen in Goldlack.

70—72. Der Scherben der Schale ist fast schwarzes Steinzeug, die blauschwarze Glasur mit silbrig schimmernden senkrechten Streifen läuft unten in dicke Tropfen aus. Der glasurfreie obere Rand ist mit Silber eingefasst. Der japanische Name für Gefäße dieses Typus (Nogi Temmoku) geht zunächst auf die Streifenverzierung (Nogi = Granne). Temmoku ist eine sehr allgemeine Bezeichnung für chinesische Teeschalen, keineswegs nur für Arbeiten der Werkstätten von Ch'üan-chou in Fuhkien, das Chien-yao, wie in Europa meist angenommen wird. Die übliche japanische Deutung des Namens ist zweifellos falsch. Die Temmoku werden beim Chanoyu meist auf Untersätze (Temmokudai) aus Rot- oder Schwarzlack, häufig mit Perlmuttereinlagen gestellt.

73 oben. Über beinahe schwarzem Scherben liegt eine unregelmäßige, dicke, groß gekrachte Glasur von mattem Rosa. Unter der Glasur in Blau die Zeichen „Amita Buddha“. Der Rand ist in jüngerer Zeit mit Goldlack abgesetzt worden. Innen das chinesische Zeichen für (sittlich) gut ebenfalls in Blau. Die Schale, die im Jahre 1767 einem der bekanntesten Heiligtümer der Zen-Sekte geschenkt worden ist, scheint ein Denkmal der ältesten Form des zeremoniellen Teetrinkens in China zu sein, als es noch einen Bestandteil des buddhistischen Kultes bildete.

73 unten. Die Schale besteht aus grauem Steinzeug und trägt eine gelbliche, blaugrau gewölkte gekrachte Glasur, die ihr den poetischen Namen Akebono (Morgendämmerung) eingetragen hat. Der keramische Typ wird in Japan als Komogai bezeichnet, angeblich nach einem Flusse in Korea, wahrscheinlicher ist er chinesisch.

74. Die in Japan als Mishima bezeichneten Töpfereien mit perlgrauer Glasur und vertieften, weiß eingelegten Mustern sind zweifellos koreanisch.

75. Gefäße dieses Typs mit sehr fein gekrackter, gelblichgrauer Glasur, die japanischen Töpfern vielfach als Vorbild gedient haben, werden in Japan als Ido bezeichnet und für koreanisch gehalten. Die Bedeutung des Wortes wird sehr verschieden erklärt. Gerade unter den Ido verbirgt sich zweifellos viel chinesisches Gut. Das abgebildete Gefäß ist ursprünglich sicherlich keine Teeschale.

76. Die technische Vervollkommnung von Nachbildungen des Komogai (s. Tafel 73), die Anfang des 17. Jahrhunderts den koreanischen Töpfern in Satsuma gelangen, führte im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Ausbildung des weißen Satsuma, das sich durch die weiße, sehr feine Masse mit elfenbeinfarbener, mattglänzender, äußerst zart gekrackter Glasur und durch Formen von vollendeter Schönheit auszeichnet. Eine Dekoration wird erst in späterer Zeit hinzugefügt.

77 oben. Auch die Töpfer der heute noch blühenden Familie Raku in Kyōto leiten ihre Herkunft von einem eingewanderten Koreaner her. Ihre Arbeiten sind fast durchweg Teegeräte strengen Stiles, namentlich Chawan, aus brüchiger, schwach gebrannter Masse, meist handgeformt, mit weichen Bleiglasuren. Die einfache Technik des Raku, die mit einem kleinen tragbaren Ofen arbeitete und keine Ansprüche an den Ton stellte, hat besonders häufig Dilettanten zu keramischen Versuchen begeistert. Die Frische ihres keramischen Empfindens stellt ihre Arbeiten nicht selten über die Leistungen der Berufstöpfer. Die abgebildete Teeschale ähnelt in Farbe und Oberfläche einem bemoosten Steine.

77 unten. Die dunkelgraue Glasur ist mit schwarzen und hellgrauen Ornamenten geschmückt, in denen vielleicht Nachklänge persischer Formen zu erkennen sind. Die Bestimmung Seto wird mit Vorbehalt gegeben.

78. Für die Wasserkessel des Chanoyu ist Gußeisen üblich, da es dem Wasser einen besonderen Wohlgeschmack verleihen soll. Diese Chagama, die seit dem 15. Jahrhundert an verschiedenen Stellen, oft nach den Entwürfen berühmter Maler, wie des Sesshū und Mitsunobu, gefertigt worden sind, mit ihren mächtigen Formen, den schönen Reliefs und der herrlichen Eisenpatina, lassen uns den in Europa so verachteten Stoff in einem ganz neuen Lichte sehen. Zur Handhabung dienen zwei Spiralaringe aus Schmiedeeisen.

80 und 81. Der Behälter besteht aus dem hohen Stülpedeckel und einem Kasten mit Einsatz. Die Außenseiten von Deckel und Unterteil stimmen im Zierat überein. Die Innenfläche des Deckels ist mit Goldaventurinlack bedeckt, die des Unterteiles und des Einsatzes mit Kiefern in Relieflack von Gold und Silber, mit Strandvögeln über Wellen in flachem Goldlack und mit der silbernen Mondscheibe verziert. Die Halter der Schnurringe haben ebenfalls die Form von Strandvögeln. In Form und Zierat einer der vollendetsten japanischen Lacke.

82. Die wappenartigen Mittel- und Eckzieraten sind aus schwachem Relieflack gebildet, den Grund bilden grobe Goldschuppen. Halter der Schnurringe

aus vergoldeter Bronze. Bis in die leichte Kehlung der Deckelkante und den sparsamen Zierat hinein — man beachte die leichte Asymmetrie des Mittelmotivs — stehen Formen und Dekor in vollkommener Harmonie.

83. Die Blüten sind zum Teil in Goldfolie eingelegt, die Blätter in flachem Goldlack ausgeführt, der Grund mit Goldschüppchen belegt. Der Unterteil trägt einen Einsatz mit Blättern in flachem Goldlack.

84 l. Über Raku s. Tafel 77. Der Tanuki spielt im japanischen Volksglauben eine halb scherzhafte Rolle als bösertiges Gespenstertier. Er liebt es, durch Trommeln auf den aufgeblähten Bauch den Klang der Tempelpauken nachzuahmen, um den verirrtten Wanderer in Sumpf und Moor zu locken, wenn er dem schützenden Tempeldach zuzuschreiten wähnt.

84 rechts. Über Shigaraki s. Tafel 59.

85. Die Unterschriften der Tafeln sind zu vertauschen. Links Chrysanthemen in flachem Goldlack auf Goldschuppengrund. Rechts Päonienblüten. Chang Ch'êng, dessen Bezeichnung das Döschen auf der Unterseite trägt, gehört zu den wenigen chinesischen Lackmeistern, deren Namen uns die chinesische Literatur überliefert hat. Er lebte um 1350 in der Provinz Chehkiang. Die Bezeichnung ist allerdings sehr häufig mißbraucht worden, immerhin gehört das abgebildete Werk nicht zu den üblichen späten Fälschungen. Vgl. Tafel 120.

86 oben. Das trotz seiner Kleinheit und Zierlichkeit wahrhaft monumentale Döschen ist ohne Gegenstück und nur mit erheblichen Zweifeln als chinesisch bezeichnet worden. — Unten. Über den Priesterstab s. Tafel 32.

87. Über Raku s. Tafel 77. Die großgekrackte braungelbe Glasur und die eigentümliche graue Masse weichen von der Art der frühen Rakumeister erheblich ab. Vielleicht eine Dilettantenarbeit.

88. Löwen und Päonienranken in flachem Goldlack auf Goldschuppengrund, Fuß mit Lotusblüte in flachem Goldlack, Deckel aus vergoldeter Bronze in Lotusform.

89. In der Unterschrift der Tafel lies für Wachtel: Dohle.

90a. Das Räuchergefäß aus äußerst fein geschlemmter, fast weißer Masse trägt eine beinahe mikroskopisch fein gekrackte rahmfarbene Glasur und Pflaumenzweige in Grün, stumpfem Rot, Gold und Silber über der Glasur. Ninsei, mit dessen Namen das zierliche Kōro bezeichnet ist, hat unter den neueren japanischen Töpfern den größten Namen. Er muß um 1630—1660 in Kyōto und seiner Umgebung tätig gewesen sein. Neben Teegerät strenger

92. Die frühesten erhaltenen Stichblätter des Kampfschwertes, das Werk von Schwertfegern, später auch von Plattnern, gehören erst dem 14. Jahrhundert an. Sie wirken im Grunde nur durch die natürliche Schönheit des Schmiedeeisens, der Zierat beschränkt sich auf ganz einfache ausgesparte, oft schwer bestimmbare Motive, hier Pilze (?). — Rechts. Die Kunitomomeister in Kameyama, Provinz Ise, schmücken den schönen glatten Eisengrund ihrer Stichblätter mit malerisch empfundenen Einlagen einer eigentümlichen grauen Bronze, die sich nur selten über die Fläche erheben, wie auf dem Original der Abbildung. Das Motiv, Zangen, wie sie der Schwertfeger verwendet, steht durchaus im Einklange mit dem Wesen des Tsuba.

93. Unter den Stichblattmeistern des japanischen Barock stehen die frühen Akasaka, die den Namen ihres Wohnortes, eines Stadtteiles von Edo (Tōkyō) zu ihrem Familiennamen gemacht haben, durch die Schönheit ihres Eisens, den malerischen Reichtum ihrer Motive und die ruhige Kraft ihrer Formen an erster Stelle. Tadamasa ist der erste und größte der Familie, das abgebildete Stichblatt mit einer Weinschale, einem shintoistischen Kultgerät, vielleicht sein Hauptwerk und damit eines der Hauptwerke der Tsubakunst. — Rechts. Arbeit eines der frühen Tsubameister, die sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Kyōto von den Schwertfegern und Plattnern loslösen, und mit ihren spitzenartig fein durchbrochenen Stichblättern in den entschiedensten Gegensatz zu den schlichten Platten ihrer Vorgänger treten, ohne doch dem Wesen des waffenmäßigsten Teiles des Schwertbeschlages untreu zu werden.

94. In der Provinz Higo ziehen die Fürsten der Hosokawafamilie, selbst zum Teil vortreffliche Schmiede, im 17. Jahrhundert eine ganze Reihe von Werkstätten des Schwertschmucks heran, die meist ganz Hervorragendes leisten und vielfach nachgeahmt worden sind. Die Hayashifamilie bildet z. B. für die Akasaka (Tafel 93) den Ausgangspunkt. Die Shimizumeister (Jingofamilie), vor allem ihr Begründer Nihei, schmücken ihre prachtvoll bewegten Schmiedeeisenblätter mit Tieren in großartigem Gelbmetallrelief. Das abgebildete Tsuba ist eines seiner Hauptwerke, vielleicht sein bestes. — Rechts. Soweit bekannt das einzige erhaltene Werk des Meisters, der aus einer berühmten Familie von Schwertfegern, später auch Tsubameistern, hervorgegangen ist, sonst aber nur literarisch bekannt ist. Dargestellt ist der Buddha, wie er nach Jahren furchtbarer Büssungen dem Baum der Erkenntnis entgegenschreitet.

95. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schmücken einige Werkstätten in Kyōto, später auch in dem südlichen Vorort Fushimi, eiserne

99. Durchbrochener und vergoldeter Kupferbeslag: Chrysanthemum in Wellen.

100. Eine Abbildung des Helmes, der früher der Sammlung des Grafen Tanaka angehörte, in anderer Ansicht findet sich *Histoire de l'art du Japon*, Paris 1900, Abb. 56. Die Augen sind vergoldet. Erhalten ist nur der Obertheil des Helms; die Nietlöcher bezeichnen den Ansatz der Vorderschiene und des Nackenschutzes.

101. (Nach Tōyei Shukō.) Die Pfosten tragen zwei Haken aus Elfenbein. Die Randmuster des Untersatzes sind in Schildpatt und Holzeinlagen ausgeführt, die Elfenbeinintarsia zum Teil gefärbt.

102 und 103. (Nach Tōyei Shukō.) Von den zahlreichen sechsteiligen Setzschirmen des kaiserlichen Mobiliars, die in dem tagsüber vollkommen offenen Schlosse als Windschutz dienten, sind im Shōsōin einige vollständige Exemplare und viele einzelne Blätter erhalten. Die meisten sind in verschiedenen Techniken gefärbt. In Tafel 102 l. sind nach Art der Batiks die Stellen, die keine Farbe annehmen sollten, mit Wachs abgedeckt. Bei den Originalen der anderen Abbildungen dienten Färberschablonen demselben Zwecke. Die ursprünglich zweifellos sehr reichen Farben sind heute naturgemäß verblaßt und beschränken sich im wesentlichen auf ein mattes Grün, Braunrot und Blau. Von der dekorativen Malerei der T'ang gibt die monumentale, fast heraldische Strenge dieser Erzeugnisse des Handwerks die großartigste Vorstellung.

104 und 105. (Nach Tōyei Shukō.) Das Shōsōin birgt heute noch eine große Anzahl verhältnismäßig gut erhaltener Teppiche des kaiserlichen Haushaltes, die im 8. Jahrhundert bei buddhistischen Feiern im Schlosse verwandt wurden. Über ihre Technik schweigt das Shōsōinwerk; nach meiner Erinnerung bestehen sie aus einer filzartigen Masse. Die Farben sind ziemlich matt geworden, bei 104 dunkelblau, gelb und rot, bei 105 gelb auf ungefärbtem Grunde. Niemals aber sind Flächen mit so grandioser Einfachheit gegliedert worden: diese Teppiche haben den größten Stil und wirken doch völlig ort- und zeitlos.

106 und 107. Die chinesischen Knüpfteppiche gehören verhältnismäßig später Zeit an — die erhaltenen meist erst dem 18. Jahrhundert — und sind zweifellos vorderasiatischen Vorbildern gefolgt. Von ihrer Geschichte wissen wir im übrigen soviel wie nichts. In der technischen Ausführung stehen sie ihren Mustern nach, im Stile sind sie ihnen durch die klare und strenge Komposition überlegen. Der Stuhlteppich 106 trägt auf rotem Grunde das

Zeichen für langes Leben in Dunkelblau, in den Ecken hellblaue Ranken, die in Drachenköpfe auslaufen. Der Mäander der Einfassung ist dunkelblau. Der Teppich gehört zu einem Paare. Der andere, fast identische, befindet sich in den Berliner Museen. Auch das Original von 107 ist in der Hauptsache in Rot gehalten, die Granatäpfel in Blau und Gelb. Der Rand ist blau mit gelben und blauen Ranken.

108. Der Schirm ist in mäßiger Technik, aber dekorativ sehr wirksam mit Blumen und Vögeln in reichen Lackfarben und Gold bemalt. Der Einsatz, der in Nuten der Basis ruht, ist auf der Rückseite mit Platten graugrünlischen Steines belegt.

109. (Nach Tōyei Shukō.) Der Kasten, dessen Oberansicht wiedergegeben ist, ruht auf einem Gestell, das auf einen vierbeinigen Untersatz paßt.

110. (Nach Tōyei Shukō.) Oberansicht des Deckels, dessen Form in der Abbildung verloren gegangen ist. Dieser reichste Kasten des Shōsōin ist auf Schwarzlackgrund in Ölfarben (Mitsudasō) bemalt.

111. (Nach Tōyei Shukō.) Einlagen in hellen, zum Teil gefärbten Hölzern.

112. (Nach Tōyei Shukō.) Die Randeinfassung besteht aus Silber, der Grund ist mit Schildpatt belegt, in das graviertes Perlmutter eingelegt ist. Die Blätter des Mittelmotivs tragen rot untermalte Bernsteinplättchen.

113. (Nach Tōyei Shukō.) Die Schachtel war zur Aufnahme eines juwelenbesetzten Gürtels bestimmt. Die Blüten der Einfassung, die große Blüte in der Mitte und der sie umschließende Blattkranz sind mit Kristallplättchen bedeckt, die in verschiedenen Farben untermalt sind.

114. Auf rotem Grunde in Gelb und gelblichem Grün Päonien, Lotus und andere Blumen.

116. Die Wildgans ist in dunklem und hellrötlichem Braun ausgeführt, Einzelheiten graviert. Ein Gegenstück zu dem Lacke ist mir nicht bekannt, der Stil der Malerei läßt auf sehr frühe Zeit schließen.

117. Zweig der *Scylla maritima* in gelbem und rotem Lacke und Gravierung. Um die Ränder des Stülpdeckels Ranken und Sterne in Perlmuttereinlagen. Auf der Unterseite eine nachträgliche japanische Bezeichnung.

118. (Nach Kokka 9.) Grund Schwarzlack mit Goldschuppen, Ranken in Goldlack, Päonienblüten und Schmetterlinge in Einlagen von Gold, Silber und Perlmutter. Innenseite des Deckels Schmetterlinge in Goldlack, Einsatz ebenso. Ringhalter in Schmetterlingsform Silber, vergoldet. Genaue Abbildung Makiē no Kagami, Tōkyō 1896, Bd. II.

119. (Nach Tōyei Shukō.) Den Grund bildet Sandelholz, die Intarsien sind in Elfenbein, kleine Stücke in Sandel- und Buchsholz ausgeführt. Die Motive des Zierats weisen nach Zentralasien.

120. Über den Meister s. Tafel 85. Das Motiv bilden Elstern und Päonien.

121. (Nach Hōryūji Ōkagami.) Die Bestimmung dieser prachtvollen Schmiedearbeit, die früher dem Hōryūji gehörte, steht ebensowenig fest wie ihr Alter. Vielleicht ist sie nicht vor dem Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Das durchbrochene Medaillon stellt den reisstampfenden Hasen dar, mit dem die chinesische Phantasie den Mond bevölkert. Auf der Rückseite entspricht ihm der Sonnenphönix.

122. Der Käfig ist für kleine Vögel, Nachtigallen oder Lerchen, nicht für Wachteln bestimmt, wie die Unterschrift der Tafel sagt. Der Zierat stellt in flachem und leicht erhabenem Goldlack und Goldfolie auf Aventurinlack die Tempelstadt des Berges Hieizan bei Kyōto dar. Die Stäbe sind aus grüngefärbtem Fischbein. Ein typischer Fürstenlack aus dem Anfange des Tokugawa-Regimes, wahrscheinlich von einem Meister der Kōamifamilie.

123. Gittermuster in Gold, Iristeich in flottliegender, reichfarbiger Weberei.

125. Links. Kiefern in Goldfolie mit leichter Gravierung auf abgeriebenem Goldaventurinrund. — Rechts. Auf schwarzem, unten goldgestäubtem Lackgrunde eine Libelle in farbigem, poliertem Lack und Gräser in poliertem Goldlack. Hinten eine Gottesanbeterin in derselben Technik. Der Lack gehört zu den in Japan berühmtesten Inrō; er ist genau abgebildet in dem Werke Makiē no kagami, Tōkyō, Band 2.

126. Oben links Elefant, in der Mitte chinesischer Weiser, rechts Glücksgott. Unten links chinesischer Zauberer in Gestalt eines zerlumpten Bettlers mit Krücke und Kürbisflasche, in der Mitte der Teufelsjäger Shōki, in einen Brunnen hinabschauend, in den sich ein Teufelchen (Schieber der Inrōschnur) geflüchtet hat, rechts riesenhaftes Gespenst und Kurtisane. Die beiden großen hölzernen Netsuke zeigen ziemlich reiche Reste der ursprünglichen Bemalung.

128. Im Innenfelde spielende Löwen, in der Einfassung verschiedene Tiere und zwei menschliche oder dämonische Wesen (buddhistische Engel?) in Weinranken. Knopf in Löwenform. Graue Farbe mit roten Ausblühungen. Die Spiegel dieses Typs werden in den chinesischen Bronzwerken und daher auch in dem größten Teile der europäischen Literatur der Han-Dynastie (um Chr. Geb.) zugeschrieben. Ganz abgesehen von der stilistischen Unmöglichkeit

dieser Datierung weisen die zahlreichen gleichartigen Spiegel des Shōsōin auf die richtige Zeitbestimmung. Menschliche Gestalten kommen auf diesen Spiegeln sonst nicht vor.

129. (Nach Tōyei Shukō.) Motive Phönix, gehörnter Löwe und Ch'i-lin, ein glückverkündendes Fabeltier in Wolken.

130. (Nach Tōyei Shukō.) Phönix, Kraniche mit Zweigen im Schnabel (vgl. Tafel 49), Mandarinenten, in der T'ang-Zeit ein sehr häufiges Motiv, und Blumen.

131. (Nach Tōyei Shukō.) Die Einlagen sind in Lack gebettet, den Grund bildet ein Mosaik von Perlmutter und Splittern farbiger Steine, die Perlmuttereinlagen sind zum Teil graviert. Das Shōsōin besitzt mehrere Spiegel dieser Art.

132. (Nach Tōyei Shukō.) Im Mittelfelde musizierende Chinesen, Drachen, Phönix und anderes Getier in bergiger Landschaft mit stilisierten Wolken. In dem nach außen anschließenden Ringe Phönixe und Pfauen in griechisch bewegter Ranke. Außen Zeichen der chinesischen Mantik, Vögel, Pflanzenmotive und ein chinesisches Lied, das von der Sehnsucht nach der fernen Geliebten singt.

133. (Nach Tōyei Shukō.) Die Schachtel gehört zu einem Spiegel von ähnlicher Form wie 132.

134. Motiv Yamabuki (*Kerria japonica*) und Sperlinge, wie häufig auf Spiegeln dieser Zeit. Glatte graugrüne Patina.

135. Blühende Chrysanthemen, Gräser und Vögel. Glatte bleigraue Patina.

136. Der Goldlackgrund ist durch einzelne Goldfunken belebt. Die Form des Lackes hat die Wiedergabe vernichtet.

137. (Nach Tōyei Shukō.) Die Einlagen bestehen aus verschiedenfarbigen Hölzern, gefärbtem Elfenbein, Bambus und Silber. Auf der Griffseite neben dem Stege gemalte Tigerjagd.

138. (Nach Tōyei Shukō.) Das Perlmutter zum Teil graviert. Auf der Griffseite, in Malerei musizierende Inder auf einem weißen Elefanten.

139. (Nach Tōyei Shukō.) Der Text des Werkes spricht nur von Holzintarsia: nach meiner Erinnerung sind auch Horn oder Elfenbein verwandt. Neben dem Stege ist eine ziemlich zerstörte chinesische Landschaft gemalt.

140. Motiv Hagi (*Lespedeza bicolor*). Der Lack ist datiert.

QUELLEN DER ABBILDUNGEN,

soweit sie nicht nach Photographien hergestellt sind.

Japanese Temples and their Treasures. Tōkyō, Shimbi Shoin, 1910

Kokka, Zeitschrift, Tōkyō, seit 1889.

Nihon Teikoku Bijutsu Ryakushi (Kurze Geschichte der japanischen Kunst), Tōkyō 1900
u. ö., auch französische (Paris 1900) und englische Übersetzungen

Nihon Seikwa, Nara, Kudō 1910 ff.

Tōyō Shukō, An illustrated Catalogue of the Imperial Treasury, called Shōsōin at Nara
Tōkyō 1910

Hōryūji Ōkagami (H. Taikyō). Schätze des Hōryūji-Tempels, Tōkyō 1913—1919

Chinese Bronze Antiques, Tōkyō, Shimbi Shoin 1910

LITERATUR.

CHINESISCHE SAKRALBRONZEN:

Voretzsch, Altchinesische Bronzen, Berlin 1924.

Koop, Frühe chinesische Bronzen, Berlin 1924.

Chinese Bronze Antiques s. o

Senoku Seishō, 2. Aufl., 1921-23, Katalog der Sammlung Sumitomo in Ōsaka

TEEGERÄT:

Funk, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens I.
— Smith, Transactions Japan Society V.

RÄUCHERGERÄT:

Dickinson, Incense and Incense Game, Ostasiatische Zeitschrift X.

HAUSGERÄT:

Roche, Chinesische Möbel, Stuttgart 1924.

Gould, Chinese Rugs, New York 1921.

Tsuda, Ancient Costumes of the Tokio Imperial Museum, Archiv f. Ethnographie XIX.

Conder, History of Japanese Costume, Transactions Asiatic Society of Japan IX

SPIEGEL:

Lo Chên-yü, Ku-ching Tu-lu, Shanghai 1916. — Tomioka, Kōkyō no Kenkyū, Kyōto 1920.

— Takahashi, Kagami to tsurugi to tama, Tōkyō 1911.

Brockhaus, Netsuke, 3. Aufl., Leipzig 1924.

WAFFEN:

Mc Clatchie, The Sword of Japan, Transactions Asiatic Society of Japan II.

Huetterott, Das japanische Schwert, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur-
und Völkerkunde Ostasiens IV.

Wada, Hōpō Sōken Kinkō Ryakushi, Tōkyō 1913

Vautier, Die Sammlung Oeder, Berlin (1916).

Gonsaulus, Japanese Sword-Mounts, Chicago 1923.

Joly and Inada, The Sword Book, London 1913.

Conder, Japanese Costume s. o.

Dean, Catalogue of . . . Japanese Armor, New York 1903.

BERICHTIGUNGEN ZU DEN UNTERSCHRIFTEN DER TAFELN.

Tafel 85. Die Unterschriften sind zu ver- Plate 85. Invert order of labels.
tauschen.

Tafel 89. Für Wachtel lies Dohle?

Plate 89. For Quail read Jackdaw?

Tafel 122. Für Wachtelkäfig lies Vogel-
käfig.Plate 122. For Quail-Cage read Bird-
Cage.

T A F E L N

QUELLEN DER ABBILDUNGEN,

soweit sie nicht nach Photographien hergestellt sind.

Japanese Temples and their Treasures. Tōkyō, Shimbi Shoin, 1910

Kokka, Zeitschrift, Tōkyō, seit 1889.

Nihon Teikoku Bijutsu Ryakushi (Kurze Geschichte der japanischen Kunst), Tōkyō 1900
u. ö., auch französische (Paris 1900) und englische Übersetzungen

Nihon Seikwa, Nara, Kudō 1910 ff.

Tōyō Shukō, An illustrated Catalogue of the Imperial Treasury, called Shōsōin at Nara
Tōkyō 1910

Hōryūji Ōkagami (H. Taikyō), Schätze des Hōryūji-Tempels, Tōkyō 1913—1919

Chinese Bronze Antiques, Tōkyō, Shimbi Shoin 1910

LITERATUR.

CHINESISCHE SAKRALBRONZEN:

Voretzsch, Altchinesische Bronzen, Berlin 1924.

Koop, Frühe chinesische Bronzen, Berlin 1924.

Chinese Bronze Antiques s. o.

Senoku Seishō, 2. Aufl., 1921-23, Katalog der Sammlung Sumitomo in Ōsaka

TEEGERÄT:

Funk, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens I.
— Smith, Transactions Japan Society V.

RÄUCHERGERÄT:

Dickinson, Incense and Incense Game, Ostasiatische Zeitschrift X.

HAUSGERÄT:

Roche, Chinesische Möbel, Stuttgart 1924.

Gould, Chinese Rugs, New York 1921.

Tsuda, Ancient Costumes of the Tokio Imperial Museum, Archiv f. Ethnographie XIX.

Conder, History of Japanese Costume, Transactions Asiatic Society of Japan IX.

SPIEGEL:

Lo Chên-yü, Ku-ching Tu-lu, Shanghai 1916. — Tomioka, Kokyō no Kenkyū, Kyōto 1920.

— Takahashi, Kagami to tsurugi to tama, Tōkyō 1911.

Brockhaus, Netsuke, 3. Aufl., Leipzig 1924

WAFFEN:

Mc Clatchie, The Sword of Japan, Transactions Asiatic Society of Japan II.

Huetterott, Das japanische Schwert, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur-
und Völkerkunde Ostasiens IV.

Wada, Hōpō Sōken Kinkō Ryakushi, Tōkyō 1913.

Vautier, Die Sammlung Oeder, Berlin (1916).

Gonsaulus, Japanese Sword-Mounts, Chicago 1923.

Joly und Inada, The Sword Book, London 1913.

Conder, Japanese Costume s. o.

Dean, Catalogue of . . . Japanese Armor, New York 1903.

BERICHTIGUNGEN ZU DEN UNTERSCHRIFTEN DER TAFELN.

Tafel 85. Die Unterschriften sind zu ver- Plate 85. Invert order of labels.
tauschen.

Tafel 89. Für Wachtel lies Dohle?

Plate 89. For Quail read Jackdaw?

Tafel 122. Für Wachtelkäfig lies Vogel-
käfig.Plate 122 For Quail-Cage read Bird-
Cage.

T A F E L N

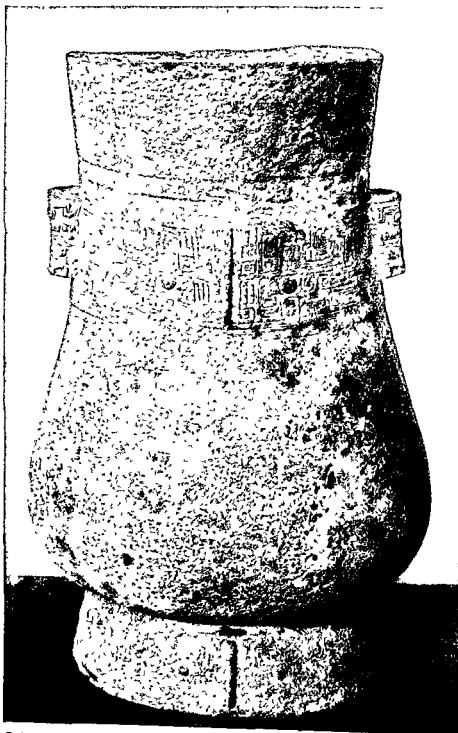
CHINESISCHE SAKRALBRONZEN



Gefäß für Opferwein
Bronze, H. 45 cm
China, um 1000 v. Chr.?

Berlin

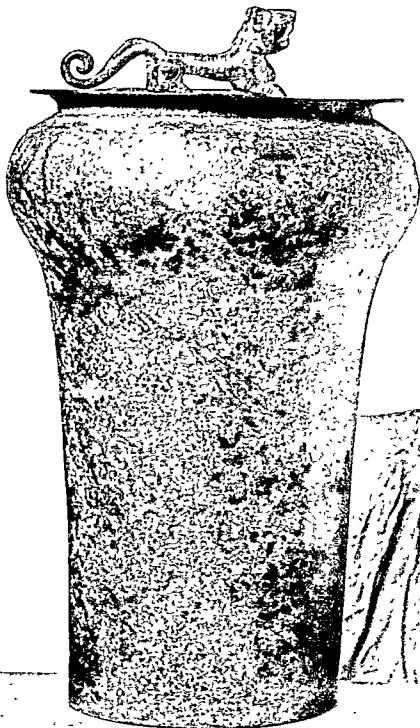
Sacrificial Wine Vase
Bronze, H. 17 1/2 in.
China, about 1000 B.C.?



Gefäß für Opferwein
Bronze, H. 36 cm
China, um 1000 v. Chr.?

Berlin

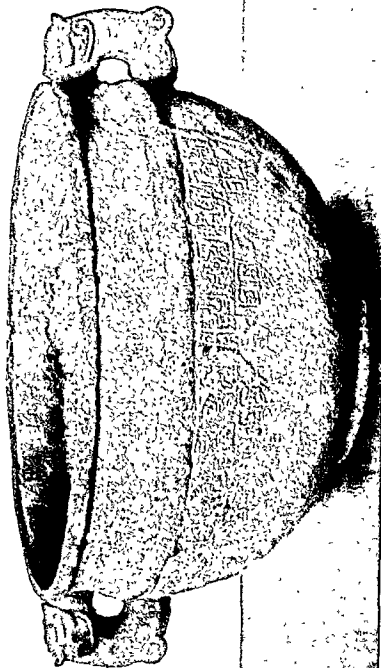
Sacrificial Wine Vase
Bronze, H. 14 1/2 in
China, about 1000 B. C.?



Bronzeglocke
H. 61 cm
China, um 1000 v. Chr.?

Berlin

Bronze Bell
H. 2 ft.
China, about 1000 B. C.?



Becken für religiöse Waschungen

Bronze, H 30 cm

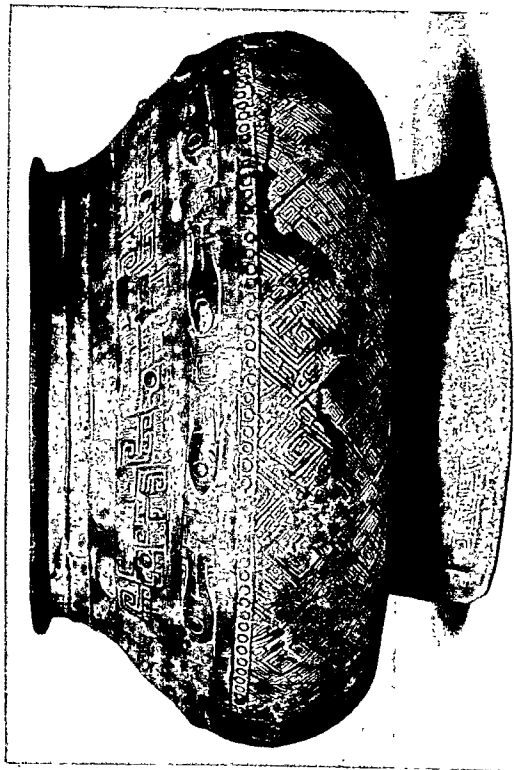
China, um 1000 v. Chr. ?

Sacrificial Basin

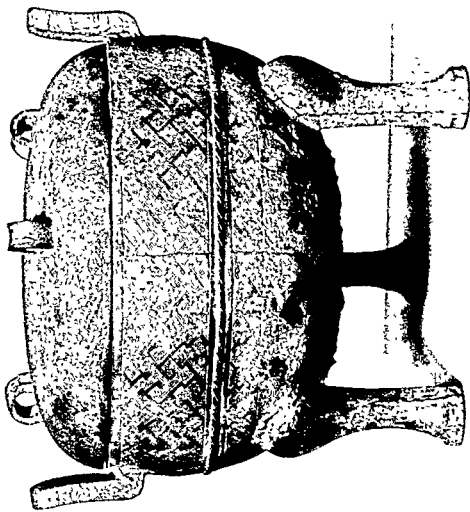
Bronze, H 11 1/4 in

China, about 1000 B C ?

Berlin



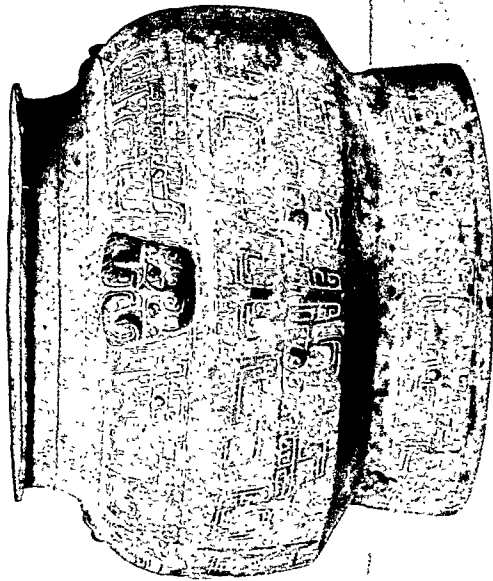
Gefäß für Fleischopfer
Bronze, H. 19,5 cm



*Opferhessel
Bronze, H. 28,5 cm
China, um 500 v. Chr.?*

Berlin

*Sacrificial Caldron
Bronze, H. 10³/₄ in
China, about 500 B. C.?*



Gefäß für Fleischopfer
 Bronze, H. 23,5 cm
 China, um 500 v. Chr.?

Berlin

Vase for Meat Offerings
 Bronze, H. 10 in.
 China, about 500 B.C.?



Bech für Opferwein
H. 43,3 cm
China, um 500 v. Chr.?

Osaka, Sumitomo

Sacrificial Wine Vase
Bronze, H. 17 1/2 in.
China, about 500 B.C.?



Gefäß für Trankopfer

Bronze, H. 43 cm

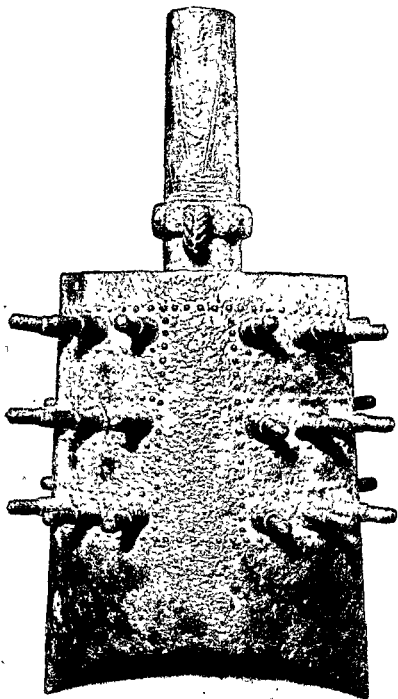
China, um 500 v Chr.?

Libation Vase

Bronze, H. 17 in.

China, about 500 B.C.?

Osaka, Sumitomo



Bronzeglocke

H. 53 cm

China, um 500 v. Chr.?

Berlin

Bronze Bell

H 22 1/4 in.

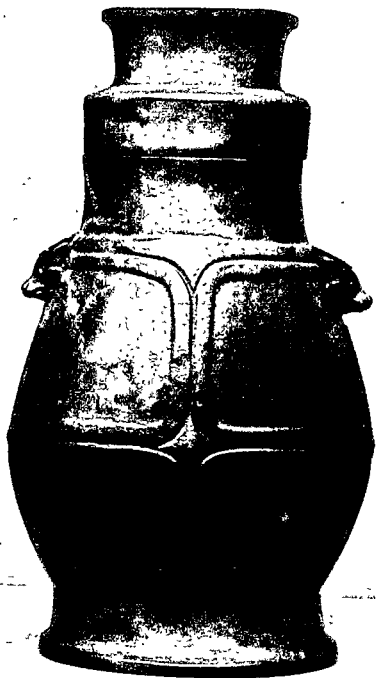
China, about 500 B.C.?



Bronzeglocke
H. 35,5 cm
China, um Chr. Geb.?

Berlin

Bronze Bell
H. 14 in.
China, about Christ?



Gefäß für Opferwein
Bronze, H 34,5 cm
China, um 500 v. Chr.?

Berlin

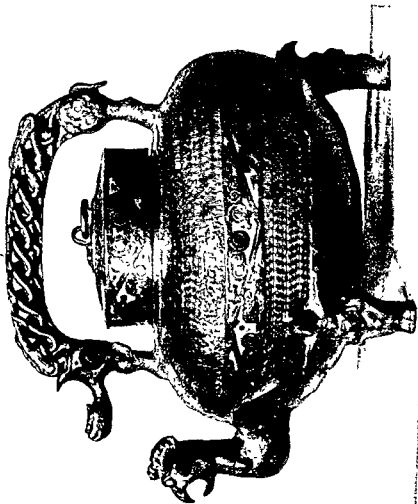
Sacrificial Wine Vase
Bronze, H 13 1/2 in
China, about 500 B.C.?



Gefäß für Opferwein
Bronze, H. 47 cm
China, um Chr. Geb ?

Freiburg i. Br.

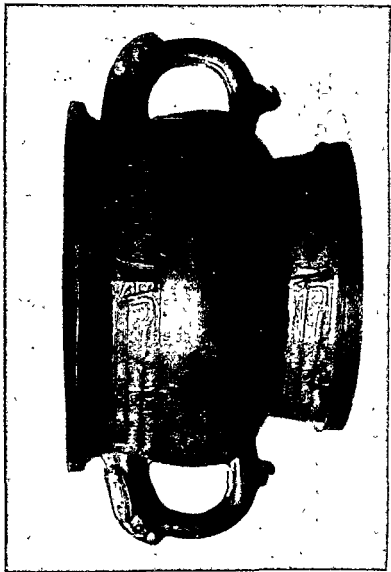
Sacrificial Wine Vase
Bronze, H. 18 1/2 in.
China, about Christ ?



*Sakralgefäß für die fünf Würzen
Bronze, mit Gold und Silber tauschiert, H 23 cm
China, um 500 v. Chr.?*

Berlin

*Sacritical Vase for the Five Spices
Bronze, inlaid with Gold and Silver, H 9 in
China, about 500 B. C.?*



Gefäß für Opferwein
Bronze, H 16,2 cm
China, um 500 v. Chr.?

Sacrificial Wine Vase
Bronze, H 6 1/2 in
China, about 500 B.C.?

Berlin



Sakralgefäß
Eingelegte Bronze, H 38 cm
China, um Chr. Geb

Berlin

Sacrificial Vase
Inlaid Bronze, H 15 in
China, about Christ

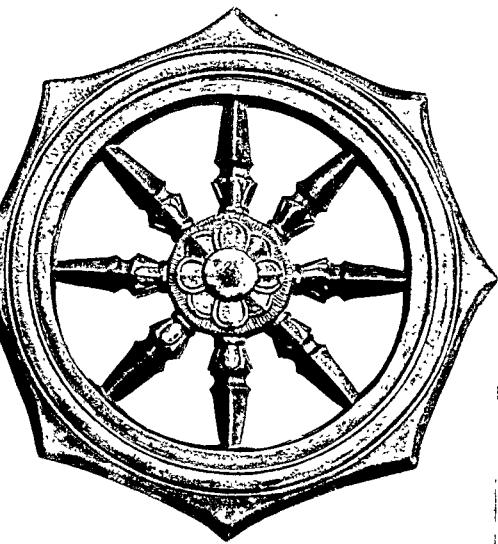
BUDDHISTISCHES KULTGERÄT



Reliquiar
Vergoldete Bronze
Japan, 13. Jahrh

Saidaiji, Nara

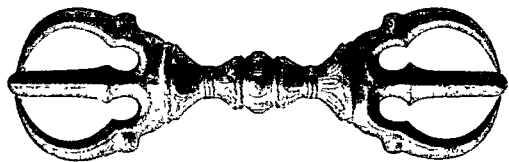
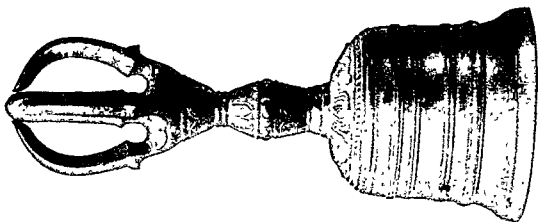
Reliquary
Old Bronze
Japan, 13th Century

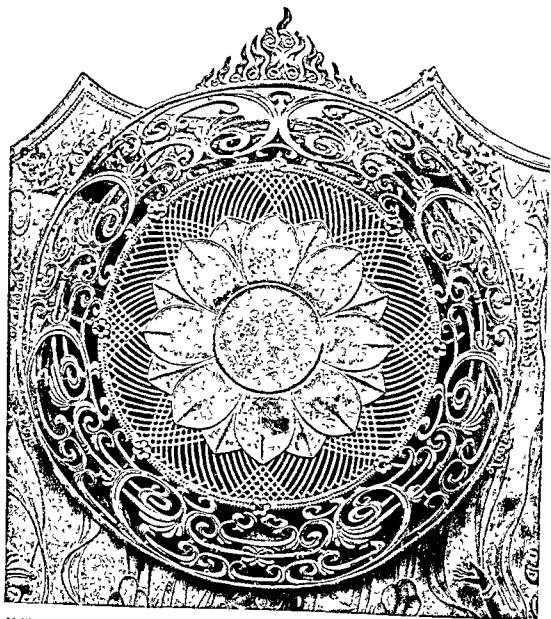


*Buddhist Symbol
Bronze Gold-plated, Nat Size
Japan, 13th Century*

Berlin

*Buddhistisches Symbol
Goldplattierte Bronze, n. Gr
Japan, 13. Jahrh.*

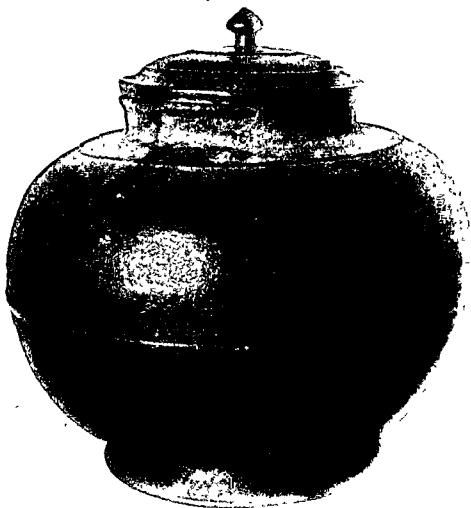




Heiligenschein
Silber, H. 34,5 cm
Japan, um 730

Hōryūji, Nara

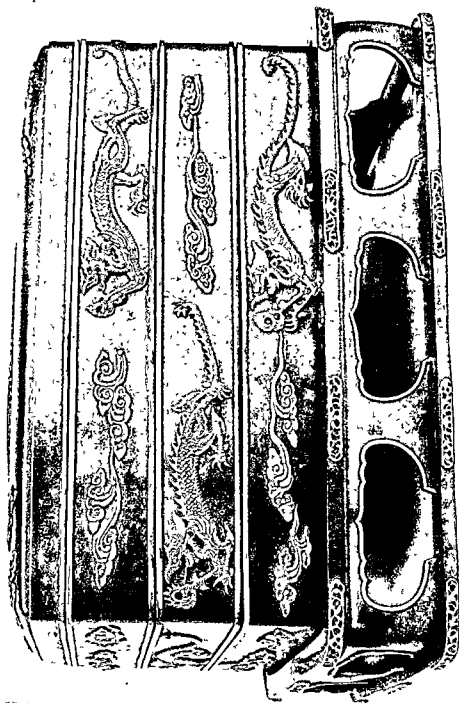
Halo
Silver, H. 13 1/4 in.
Japan, about 730 A.D.



Behälter für Wohlgerüche
Bronze
Japan

Hōryūji, Nara

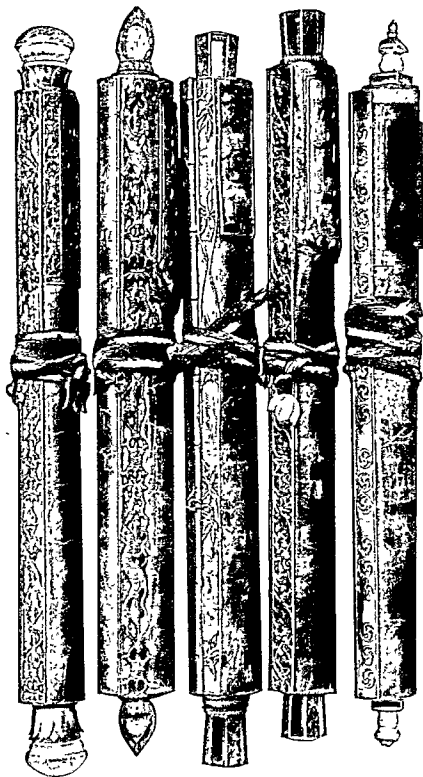
Perfume Vase
Bronze
Japan



Kasten für die buddhistischen Schriften auf Tafel 23
Schwarzes Kupfer mit Kupfer- und Silberauflagen
L. 34 cm
Japan, um 1165

Case for the Buddhist Scriptures on pl. 23
Black Copper with Applied Ornaments in Copper and Silver
L. 13 1/4 in.
Japan, about 1165 A. D.

Itsukushima, Aki



*Buddhistische Schriften
Mit Verzierungen aus Halbedelsteinen und Metallen
Iwa 1/2 n. Gr.
Japan, um 1165*

*Buddhist Scriptures
Decorated with Ornaments in Hard Stone and Metal
About 1/2 Nat Size
Japan, about 1165 A. D.*

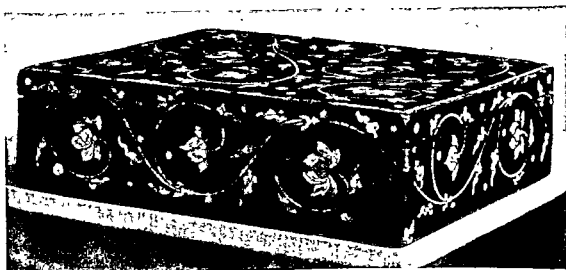
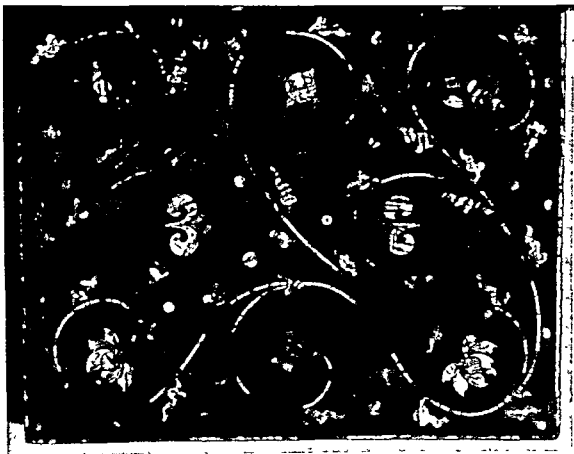
Isukushima, Aki



Kasten für buddhistische Schriften
 Schwarzgelackte Leinwand mit Gold- und Silberlack
 L. 34 cm
 Japan, um 920

Case for Buddhist Scriptures
 Black-lacquered Cloth, decorated in Gold and
 Silver Lacquer, L. 13 1/2 in.
 Japan, about 920 A.D.

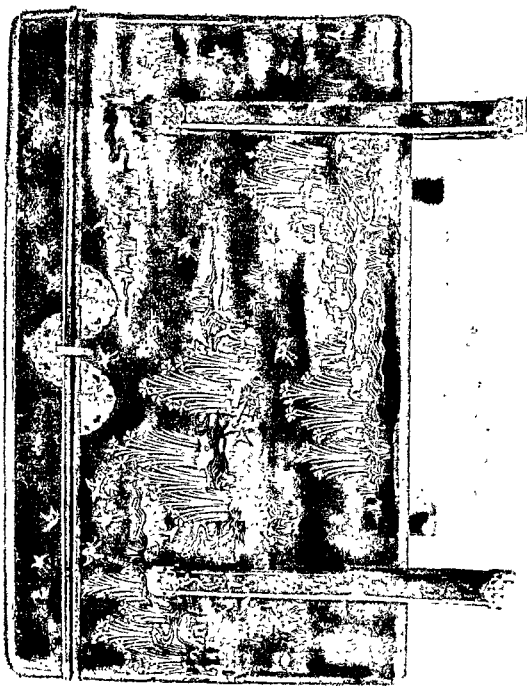
Ninnaji, Kyōto



Kasten für buddhistische Schriften
Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen
L. 39 cm
China, 14.-15. Jahrh.

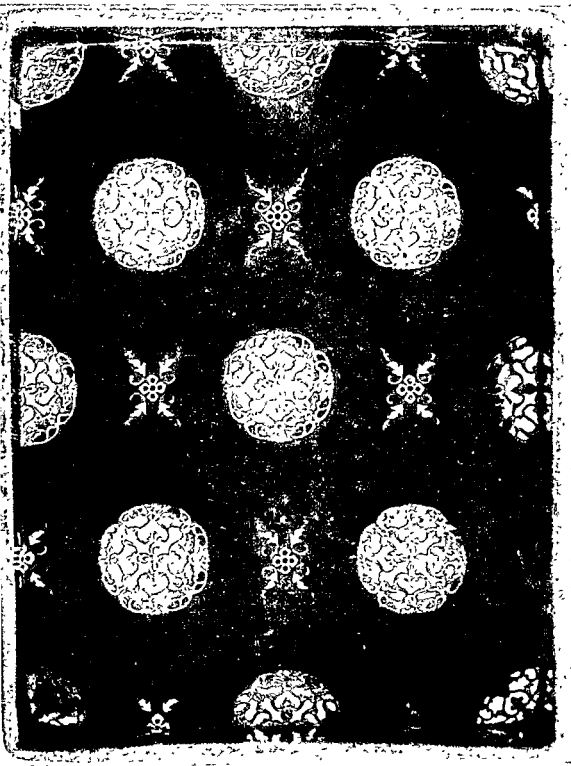
Case for Buddhist Scriptures
Black Lacquer, inlaid with Mother-of-Pearl
L. 15 1/8 in.
China, 14th-15th Century

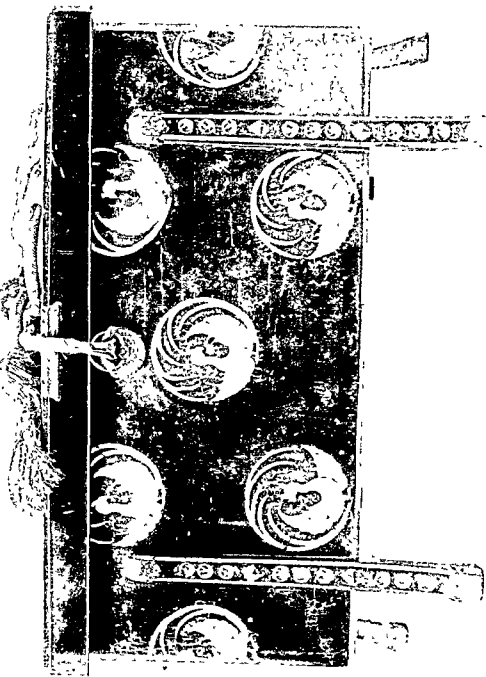
Berlin



*Truhe für buddhistisches Gerät
Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen, Gold- und
Silberlack, L. 49 cm*

*Chest for Buddhist Implements
Black Lacquer, inlaid with Mother-of-Pearl and*





Truhe für buddhistisches Gerät

Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen und Goldlack

L 91 cm

Japan, um 1000 ?

Tōkyō

Kaiserliche Sammlung

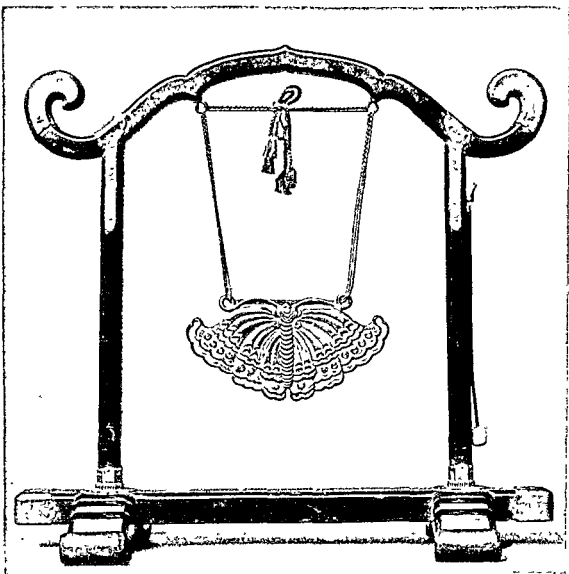
Imperial Collection

Chest for Buddhist Implements

Black Lacquer, inlaid with Mother-of-Pearl and

decorated in Gold Lacquer, L. 91

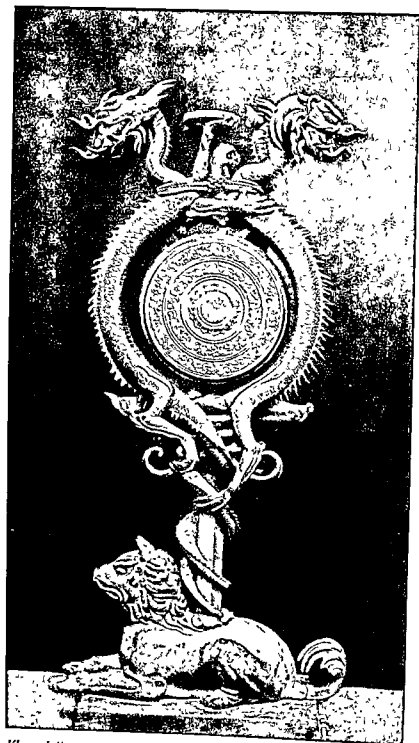
Japan, about 1000 A.D. ?



Klangplatte
 Vergoldete Bronze, Ständer Schwarzlack,
 G. H. 66 cm
 Japan, 14. Jahrh.

Berlin

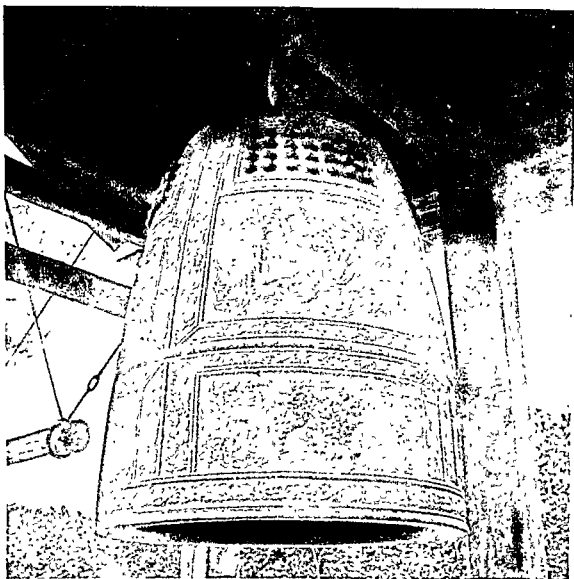
Temple Gong
 Gilt Bronze, Frame Black Lacquer
 H. 2 ft 2 in
 Japan, 14th Century



Klangplatte
Bronze, H 1,83 m
Japan, 8. Jahrh.

Kōfukuji, Nara

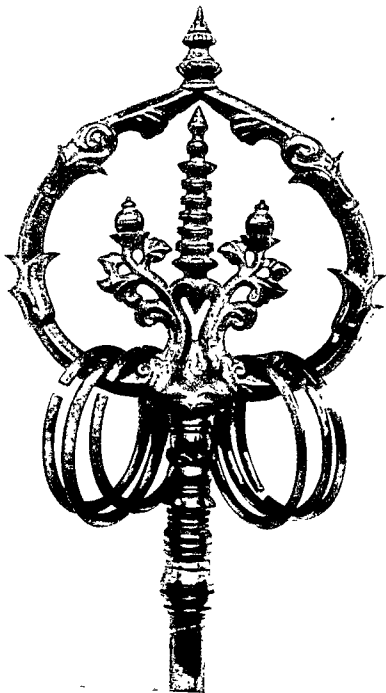
Temple Gong
Bronze, H 6 ft 2 in
Japan, 8th Century



Tempelglocke
Bronze
Japan, 12. Jahrh.

Byōdōin, Uji

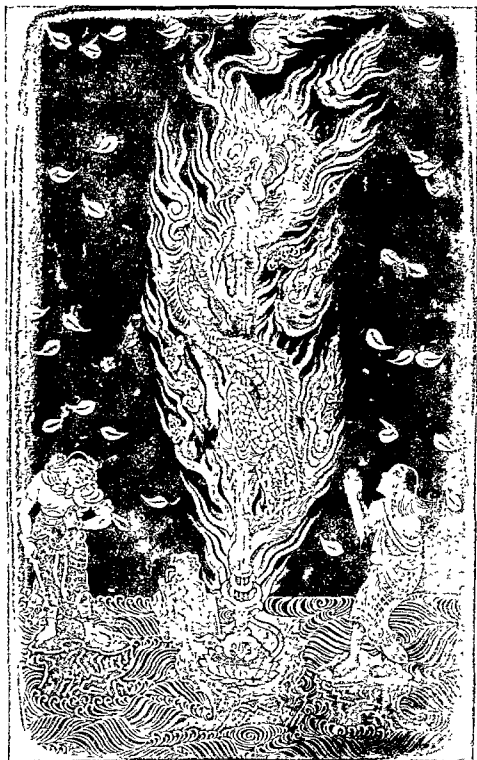
Temple Bell
Bronze
Japan, 12th Century



Spitze eines Priesterstabes
Grüze Bronze, H 25 cm
China, 8. Jahrh.

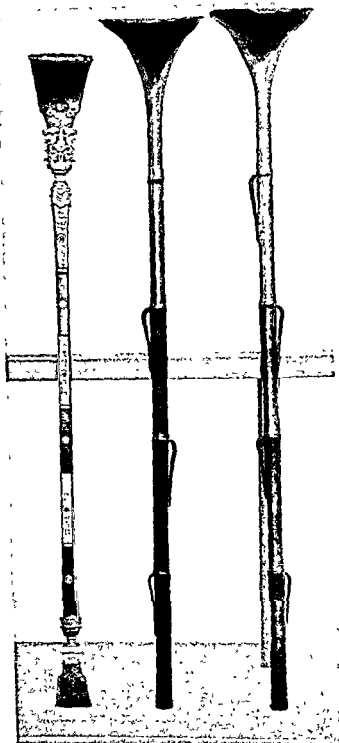
Shôsôin, Nara

Head of a Priest's Staff
Grey Bronze, H 9 7/8 in.
China, 8th Century



Kasten für die Spitze eines Priesterstabes
 Schwarz-, Gold und Silberlack, L. 33 cm
 Japan, um 1100

Case for the Head of a Priest's Staff
 Lacquered in Black, Gold and Silver, L. 13 in.
 Taēmadera, Yamato Japan, about 1100 A.D.



Priesterszepter

¹/₁₂ n Or

China, 8. Jahrh

Shōsōin, Nara

Priest's Sceptres

¹/₁₂ of Nat. Size

China, 8th Century



Priesterflasche

Bronze, H 25,5 cm

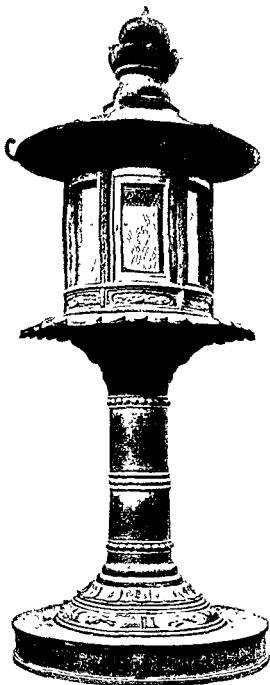
Japan, 7.-8. Jahrh.

Sacrificial Vase

Bronze, H 10 in.

Tôkyô: Japan, 7th-8th Century

Kaiserliche Sammlung — Imperial Collection



Tempellaterne
Bronze
Japan, 816

Kōfukuji, Nara

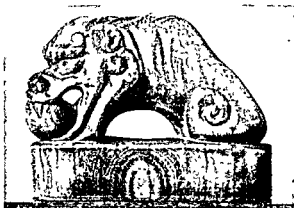
Temple Lantern
Bronze
Japan, 816 A.D.

SCHREIBGERÄT



a Tusche *a Chinese Ink*
2/3 n Gr *2/3 of Nat Size*
China, 1606? *1606 A.D.?*

Berlin:
Museum für Völkerkunde
Ethnol Mus.



b Siegel *b Seal*
Elfenbein, n Gr. *Ivory, Nat Size*
China?, 17. Jahrh.? *China?, 17th Century?*

Berlin:
A. Breuer



Schreibpinsel
Bamboo, etwa $\frac{1}{2}$ n. Gr.
China, Mitte 8. Jahrh.

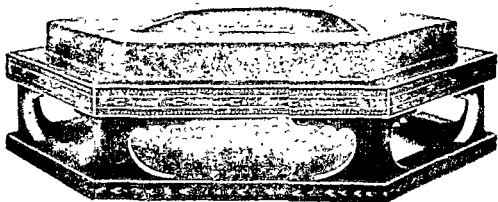
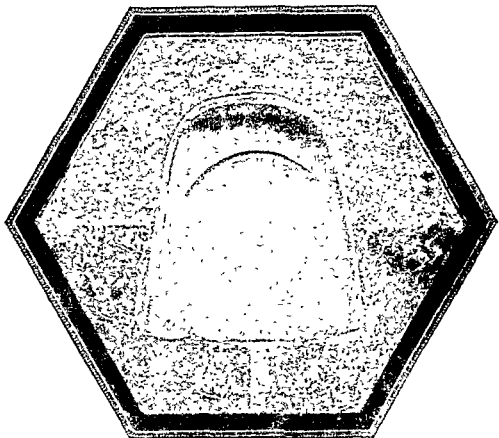


Shōsōin, Nara



Writing Brushes
Bamboo, about $\frac{1}{2}$ n. of Nat Size
China, about 750 A. D.

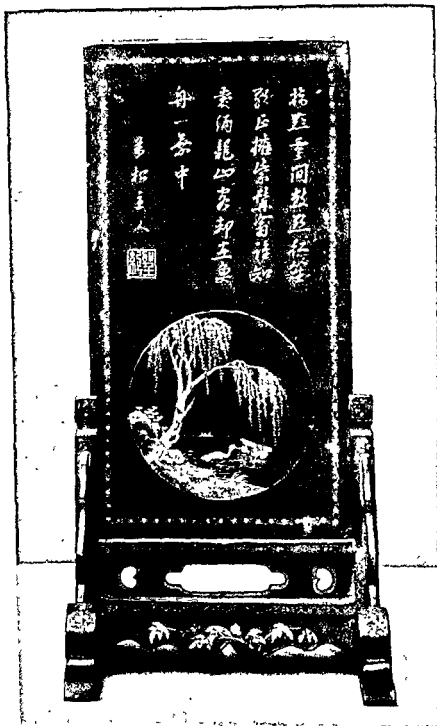




Tuschreibstein
Untersatz Sandelholz, Durchm. 24,5 cm
China, Mitte 8. Jahrh.

Shôsôin, Nara

Ink Stone
Stand Sandalwood, Diam. 9 1/2 in.
China, about 750 A.D.



Tuschschirm
 Schwarzlack mit Einlagen von Perlmutter
 und Gold, H 31,5 cm
 China, 18. Jahrh

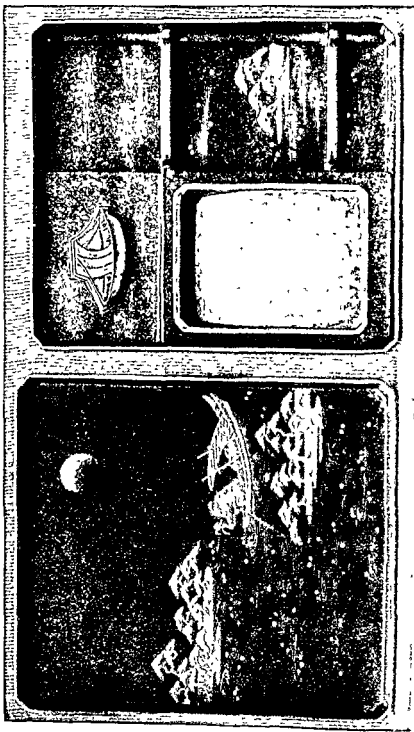
Ink Screen
 Black Lacquer, inlaid with Mother-of-Pearl
 and Gold, H 12 3/4 in
 China, 18th Century



*Deckel eines Kastens für Schreibgerät
Mit dem Dichter Hitomaro)
schwarz- und Goldlack, H 15,2 cm
apan, 14. Jahrh.*

Berlin

*Lid of Writing Case
(With the Poet Hitomaro)
Black and Gold Lacquer, H. 5 1/2 in.
Japan, 14th Century*

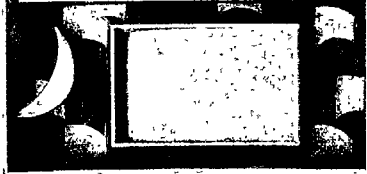


*Inneres des Kastens auf Tafel 41
(Kiste von Akashi)*

*Interior of Writing Case on pL 41
(Store of Akashi)*



*Innere des Kastens auf Tafel 44
(Fischerboote in der Mondnacht)
Gold- und Silberlack auf Schwarzlack
Japan, 17. Jahrh.*



*Interior of Writing Case on pl. 44
(Fishing Boats in Moonlight-night)
Gold and Silver Lacquer on Black Lacquer
Japan, 17th Century*



Deckel des Kastens für Schreibgerät auf Tafel 43
 (Mit zwei Gedichtblättern)
 Schwarzlack, Br. 22,5 cm
 Japan, 17. Jahrh.

Berlin

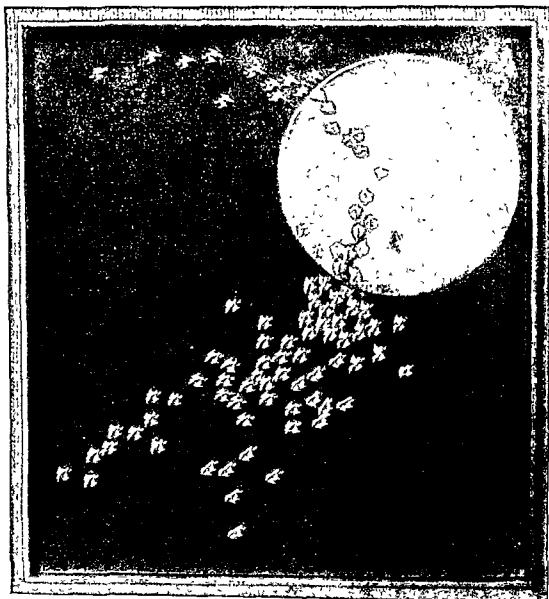
Lid of Writing Case on pl. 43
 (With two Poems)
 Black Lacquer, Br. 8 7/8 in
 Japan, 17th Century



Deckel eines Kastens für Schreibgerät
(Salt kiln on the Shore)
Schwarzlack mit Goldlack, Br. 17,5 cm
Japan, 15. Jahrh.

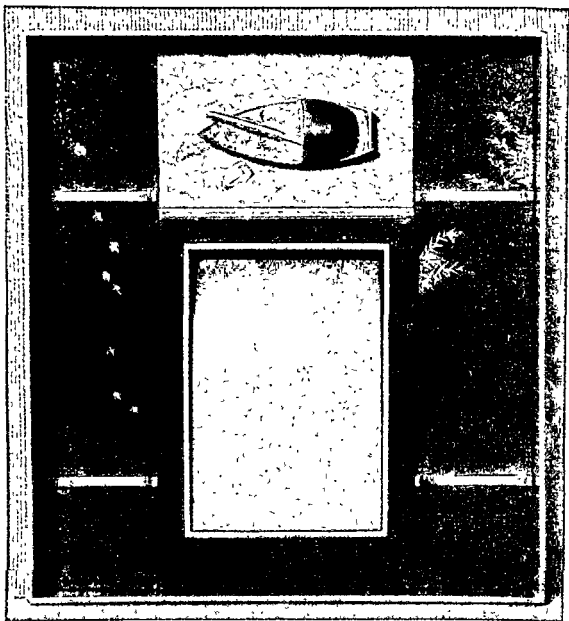
Berlin

Lid of Writing Case
(Salt Kiln on the Shore)
Black Lacquer with Gold, Br. 6 7/8 in.
Japan, 15th Century



Innenseite des Deckels auf Tafel 45
(Silberne Strandvögel vor dem silbernen Mond)

Interior of Lid on pl. 45
(Sanderlings and Moon in Silver)



*Unterteil des Kastens für Schreibgerät
auf Tafel 45*

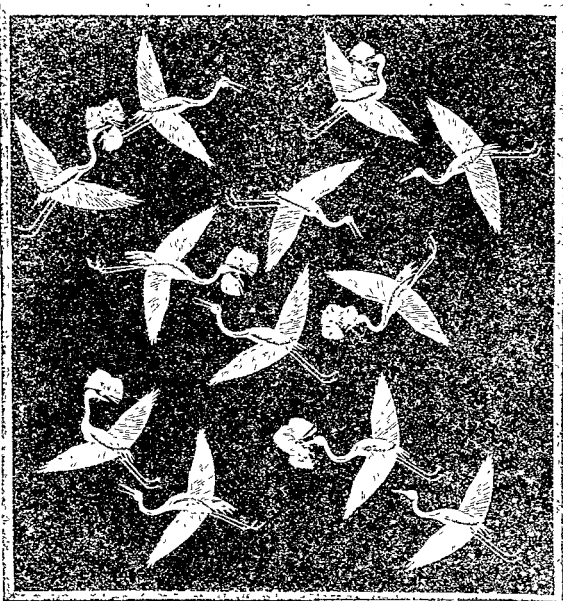
*Inferior Part of Writing Case
on pl. 45*



Kasten für Schreibgerät und Papier
Schwarz gelacktes Holz mit Perlmuttereinlagen
H. 34 cm
Japan ?

Berlin

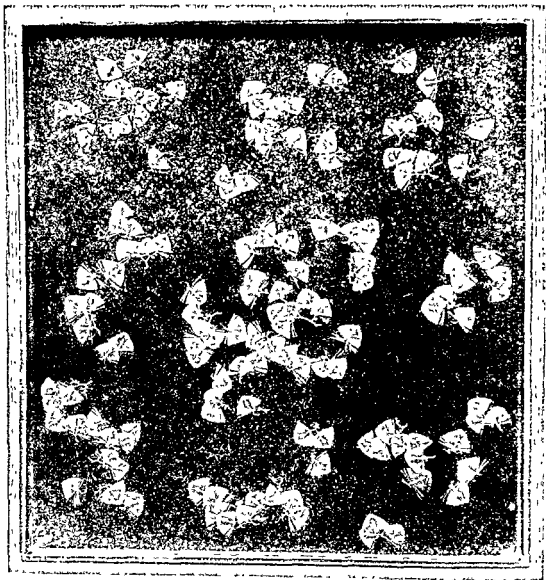
Case for Writing Materials
Black Lacquer, inlaid with Mother of-Pearl
H 13 3/4 in
Japan ?



Deckel eines Kastens für Schreibgerät
Schwarz gelacktes Holz mit Goldlack auf Strengold
H 22 cm
Japan, um 1500

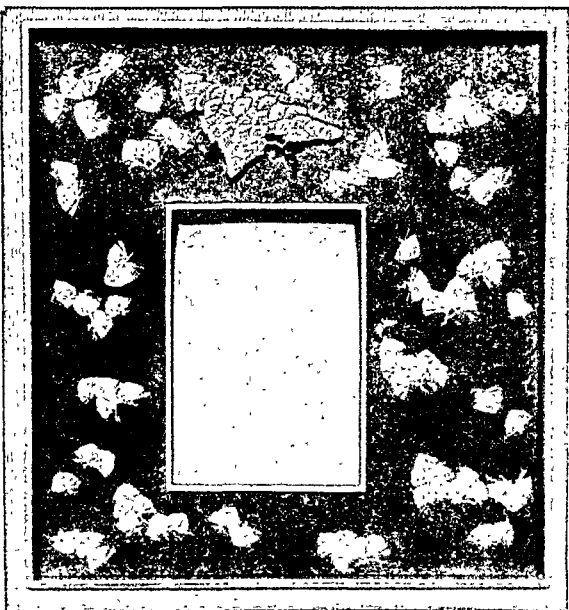
Berlin

Lid of Writing Case
Black Lacquer, decorated in Gold Lacquer on
Sprinkled Gold, H 8 3/4 in.
Japan, about 1500 A.D.



Innenseite des Deckels auf Tafel 49
(Fallende Kiefernadeln)

Interior of Lid on pl. 49
(Pine Needles)



Unterteil des Kastens auf Tafel 49

Inferior Part of Writing Case on pl. 49



Deckel eines Kastens für Schreibgerät
Herbstblumen in Goldlack auf Schwarzlack
Br 21 cm
Japan, 17. Jahrh.

Berlin

Lid of Writing Case
Autumn Flowers in Gold on Black Lacquer
Br. 8 1/2 in
Japan, 17th Century



Kasten für Schreibgerät
Mit dem Miwaberg in Einlagen von Blei und Perl-
mutter auf Goldlackgrund, H. 34 cm
Japan (Kōrin, 1661-1716)

Berlin

Writing Case
The Miwa Hill, inlaid in Lead and Mother-of-Pearl
on Gold Lacquer, H. 13 1/4 in
Japan (Kōrin, 1661-1716)



Innenseite des Deckels auf Tafel 53

Interior of Lid on pl. 53



Unterteil des Kastens auf Tafel 53

Inferior Part of Writing Case on pl. 53



Schreibisch

Goldlack mit Einlagen
(Chrysanthemen am Wasser), L. 54cm
Japan, 17. Jahrh.

Berlin

56

Writing Desk
Gold Lacquer, inlaid with Mother-of-
Pearl and Gold Foil, L. 21 1/2 in
Japan, 17th Century

TEEGERÄT



Urne für Blättertee
Steinzeug, H 34,5 cm
China (Luzon)

Berlin

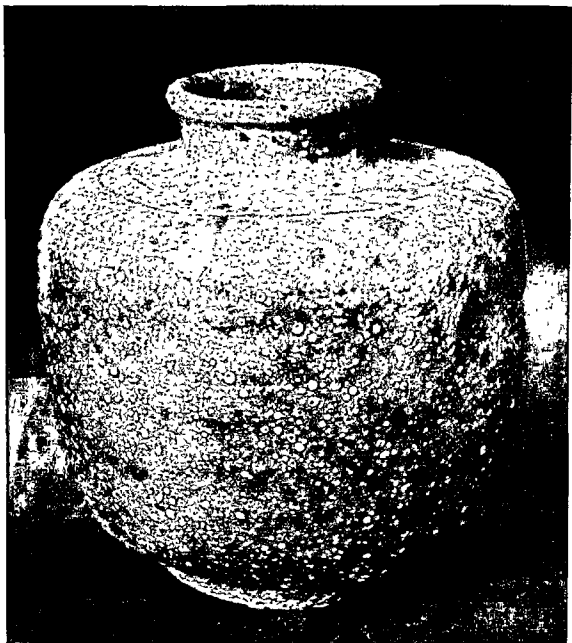
Jar for Tea-Leaves
Stoneware, H. 13 3/4 in
China (Luzon)



Urne für Blättertée
Steinzeug, H. 32 cm
Japan (Shidoro)

Berlin

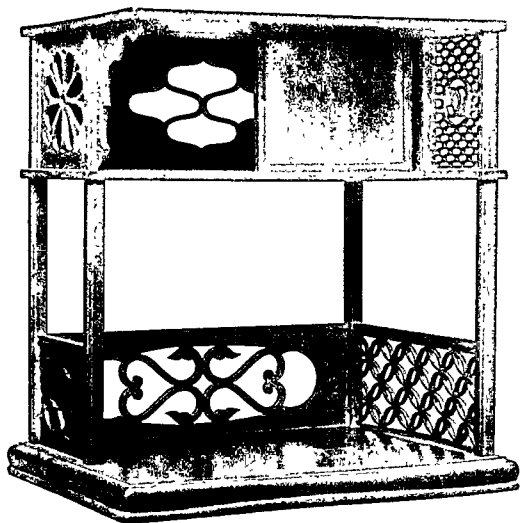
Jar for Tea-Leaves
Stoneware, H 12 1/4 in
Japan (Shidoro)



Urne für Blättertee
Steinzeug, H. 26 cm
Japan (Shigaraki)

Berlin

Jar for Tea-Leaves
Stoneware, H. 10 1/2 in
Japan (Shigaraki)

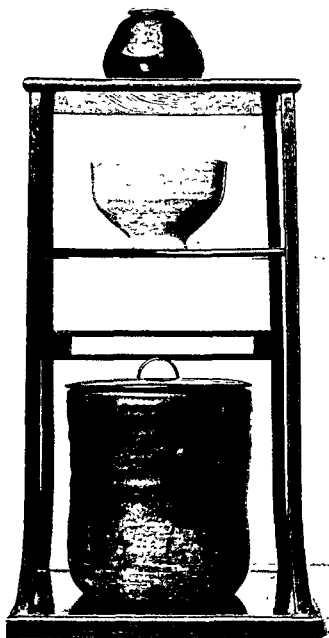


Schränkchen für Teegerät
Eiche, H. 41,5 cm
Japan, 1. H. 17. Jahrh.

Berlin

60

Small Cabinet for Tea-Utensils
Oak, H. 16 1/2 in.
Japan, 1st Half of 17th Century



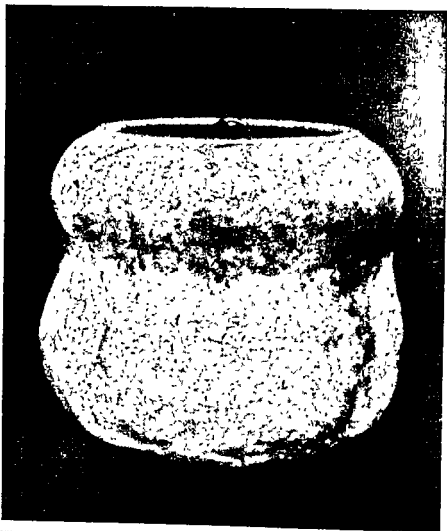
Tisch für Teegerät
Eiche, H. 46 cm

Japan (Kondō Dōshi,
1. H. 17. Jahrh.)

Berlin:
Privatbesitz
Private Collection

Stand for Tea-Utensils
Oak, H. 18 1/2 in.

Japan (Kondō Dōshi,
1st Half of 17th Century)



Wassergeß
Steinzeug, H 15,5 cm
Japan (Shino)

Berlin

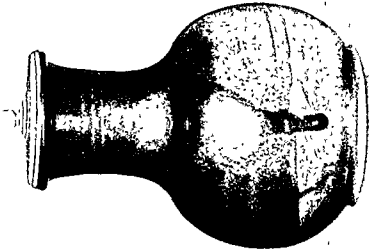
Water jar
Stoneware, H 6 1/8 in
Japan (Shino)



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Gr.
Japan (Seto), 13.-14. Jahrh.

Berlin

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Seto), 13th-14th Century



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Or.
China

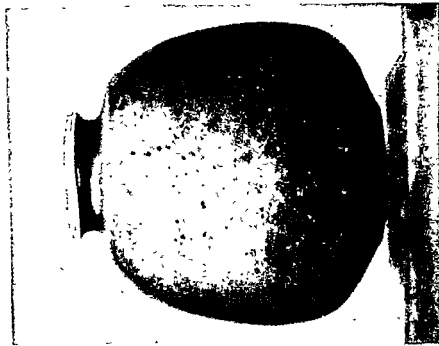
Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nod Size
China

Berlin



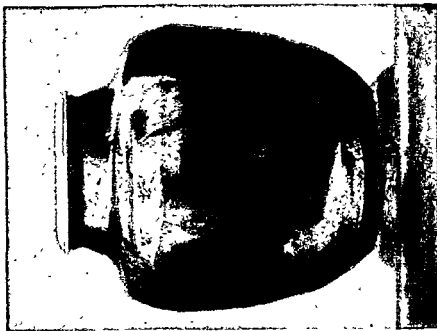
Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Or.
Japan (Sedo), 13.-14. Jahrh.

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nod Size
Japan (Sedo), 13th-14th Century
Berlin



Urne für Pulvertee
Steinseng, H. 8,7 cm
Japan (Seto) 17. Jahrh.

Jar for Powdered Tea
Stoneware, H. 3 1/8 in.
Japan (Seto), 17th Century
Berlin



Urne für Pulvertee
Steinseng, n. Gr.
Japan (Seto), 13.-14. Jahrh.

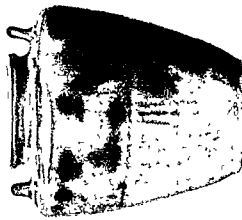
Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Seto), 13th-14th Century
Berlin



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Gr.
Japan (Seto)

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Seto)

Berlin



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Gr.
Japan (Higo)

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Higo)

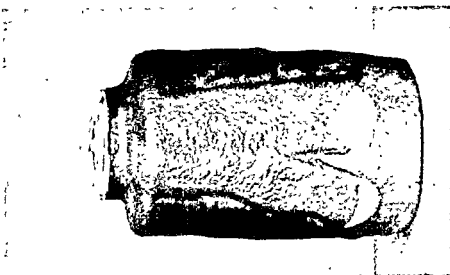
Berlin



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Gr.
Japan (Bizen)

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Sue
Japan (Bizen)

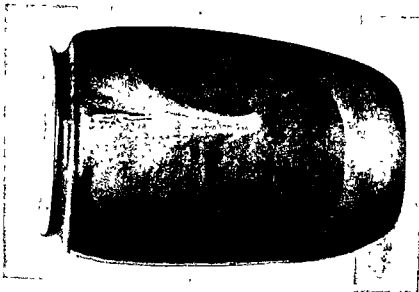
Berlin



Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Gr.
Japan (Satsuma)

Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. She
Japan (Satsuma)

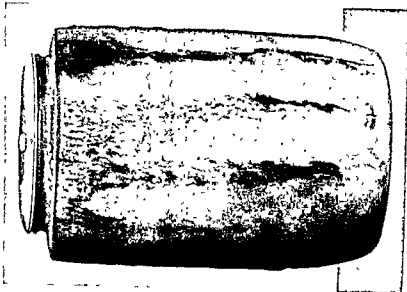
Berlin



*Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Or.
Japan (Takatori)*

Berlin

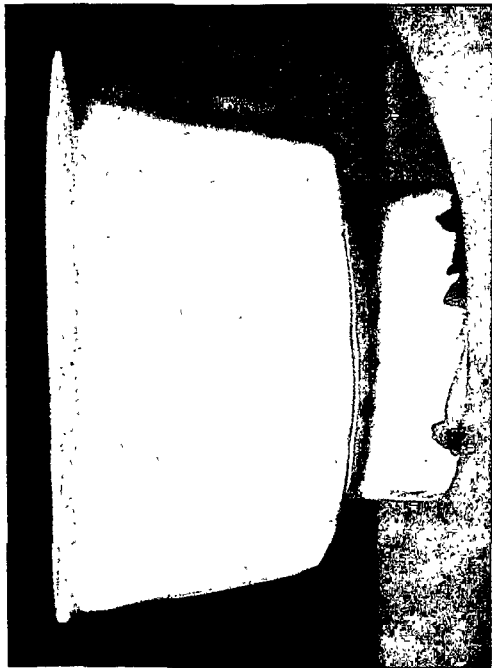
*Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Takatori)*



*Urne für Pulvertee
Steinzeug, n. Or.
Japan (Higo)*

Berlin

*Jar for Powdered Tea
Stoneware, Nat. Size
Japan (Higo)*



Treschale
Steinschale, H. 11 cm
China?, Korea?

Berlin

Ten-Cup
Stoneware, H. 4 1/8 in.
China?, Korea?



Teeschale
Steinzeug, H 7,3 cm
China, 13. Jahrh.

Berlin

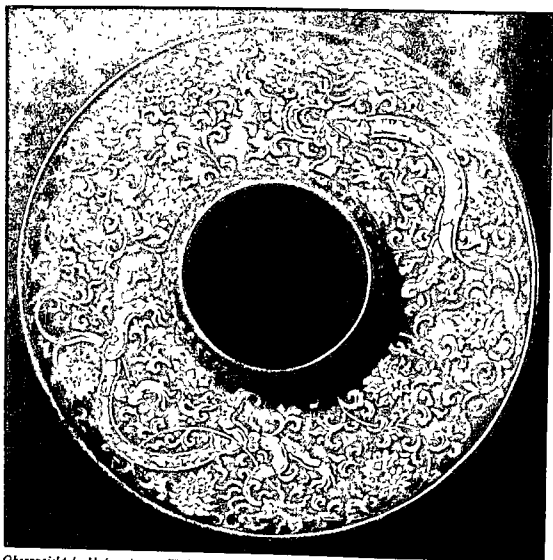
Tea-Cup
Stoneware, H 2 3/4 in
China, 13th Century



*Untersatz für eine Teeschale
Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen
Durchm. 20,5 cm
China, 14 - 15. Jahrh.*

Berlin

*Stand for Tea-Cup
Black Lacquer, Inlaid with Mother-of-Pearl
Diam 8 in
China, 14th - 15th Cent.*



Oberansicht des Untersatzes aufTafel71

Upper view of the Stand on pl. 71



Teeschale
Steinzeug mit Schriftzeichen in Blau unter der Glasur
H. 5,7 cm
China, 12.-13. Jahrh.

Berlin

Tea-Cup
Stoneware with Chinese Characters in Underglaze Blue
H. 2 1/8 in
China, 12th-13th Century



Terschale
Steinzeug, H. 8 cm
Korea

Berlin

Tea-Cup
Stoneware, H. 3 1/8 in
Korea



Teeschale

Steinzeug mit grauen Einlagen, H. 8 cm

Korea

Berlin

Tea-Cup

Stoneware, inlaid with Grey Clay, H. 3 1/8 in

Korea



Teeschale
Steinzeug, H. 10 cm
Korea

Berlin

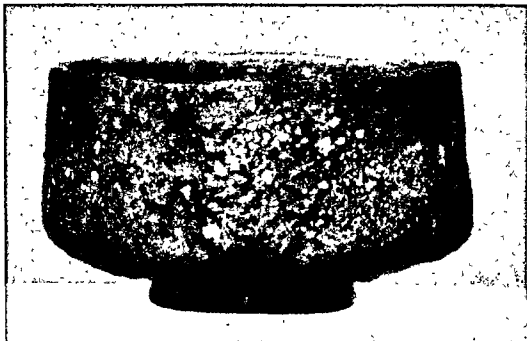
Tra-Cup
Stoneware, H. 3 1/2 in.
Korea



Teeschale
Steinzeug, H. 11 cm
Japan (Satsuma)

Berlin

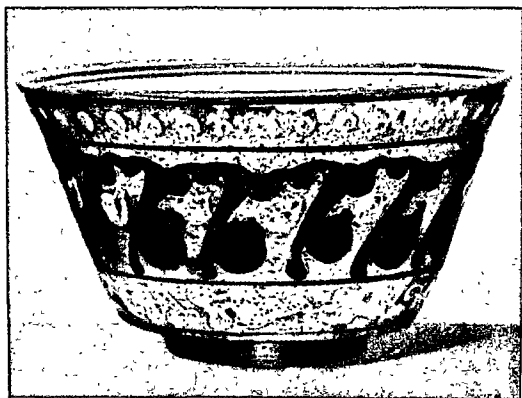
Tea-Cup
Stoneware, H. 4 $\frac{3}{16}$ in.
Japan (Satsuma)



Teeschale
Steinzeug, H. 8 cm
Japan (Raku)

Berlin

Tea-Cup
Stoneware, H. 3 1/8 in
Japan (Raku)



Teeschale
Steinzeug, H. 8,7 cm
Japan (Seto)

Berlin

Tea-Cup
Stoneware, H. 3 3/8 in
Japan (Seto)

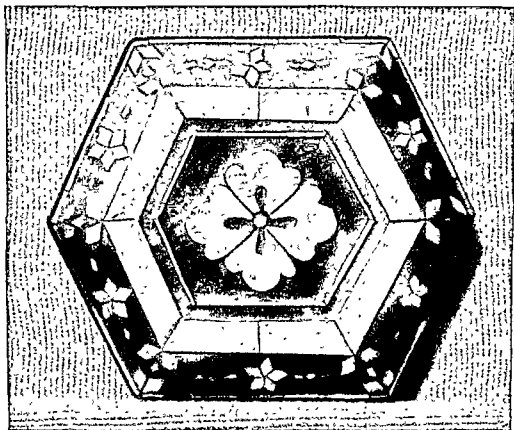


Kessel für Trewasser
 Onfusen, H. 17 cm
 Japan, 17. Jahrh.

Kettle for Tea Water
 Cast Iron, H. 6 1/2 in
 Japan, 17th Cent

Berlin

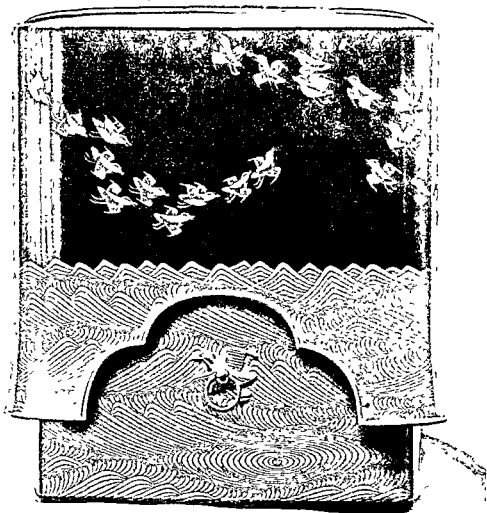
RÄUCHERGERÄT



Kasten für Räucherwerk
Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen, n. Gr.
China

Incense-Box
Black Lacquer, inlaid with Mother-of-Pearl, Nat. Size
China

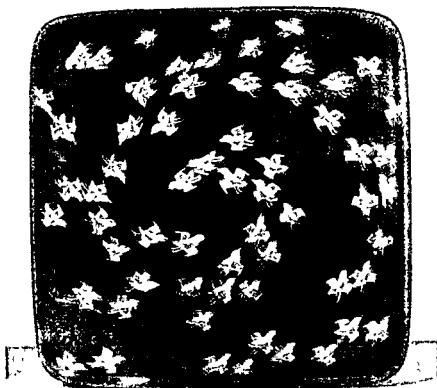
Berlin



*Kasten für Räucherholz
Schwarzlack, mit Strandvögeln über Wellen
in Goldlack, H 13 cm
Japan, um 1500?*

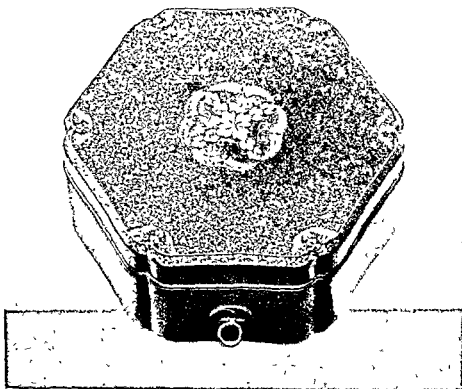
Berlin

*Box for holding Incense-Wood
Black Lacquer, with Sanderlings and Waves
in Gold Lacquer, H. 5 1/2 in
Japan, about 1500?*



Deckel des Kastens auf Tafel 80

Lid of Box on pl. 80



Kasten für Räucherwerk
Goldlack, Br. 11 cm
Japan, 15 Jahrh.

Incense-Box
Gold Lacquer, Br. 4 3/4 in.
Japan, 15th Century

Berlin



*Deckel eines Kastens für Räucherwerk
Goldlack mit Perlmuttereinlagen (Morgenwinde)
Br. 11,5 cm
Japan, 17. Jahrh.*

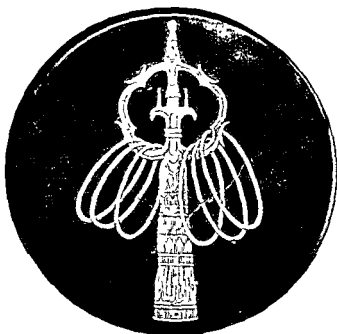
*Lid of Incense-Box
Gold Lacquer, inlaid with Mother-of Pearl
(Morning Glory), Br. 4 1/2 in
Japan, 17th Century*

Berlin



Dose für Räucherwerk
Schwarzlack mit Zinneinlage
N. Gr.
China?

Incense-Box
Black Lacquer, Inlaid
with Pewter, Nat. Size
China?



Dose für Räucherwerk
Schwarzlack mit einem Priester-
stabe in Goldlack, n. Gr.
Japan, 14. Jahrh.

Incense-Box
Black Lacquer with Priest's Staff
in Gold-Lacquer, Nat. Size
Japan, 14th Century



Räuchergefäß
Gelbglasierter Ton, H. 7,9 cm
Japan (Raku-Meister)
17. Jahrh.

Incense-Burner
Clay, glazed yellow, H. 3 1/8 in
Japan (Raku-Potter)
17th Century

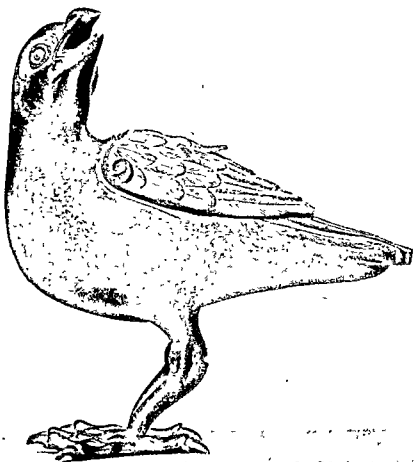
Berlin



*Räuchergefäß
Goldlack, n Gr.
Japan, 14. Jahrh.*

*Incense-Burner
Gold-Lacquer, Nat Size
Japan, 14th Century*

Berlin



*Räuchergefäß
(Wachtel) Bronze, H. 21 cm
China, 14.-15 Jahrh.*

*Intense-Burner
(Quail) Bronze, H 8 in.
China, 14th-15th Century*

Berlin



Räuchergefäße

Glazierter und bemalter Ton, fast n. Or.

a Japan (Ninsai, 17. Jahrh.)

b Japan (Provinz Satsuma), um 1800

a

Two Incense-Burners
Pottery, decorated over Glaze, about Nat. Size

a Japan (Ninsai, 17th Century)

b Japan (Prov. of Satsuma)
about 1800 A. D.

b

Berlin

WAFFEN



Schwertklingen
Japan, 13.-14. Jahrh.

Berlin:
M. Dreger

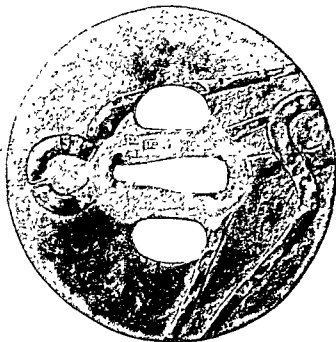
Sword-Blades
Japan, 13th-14th Century



Stichblatt
Schmiedeeisen, n. Gr.
Japan (Plattner)
15. Jahrh.

Sword-Guard
Wrought Iron, Not Size
Japan (Work of Armourer)
15th Century

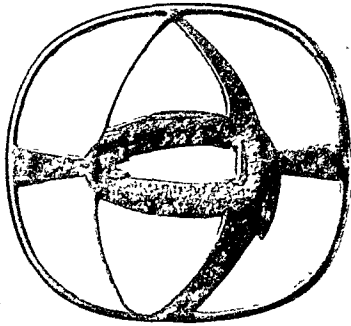
Berlin



Stichblatt
Schmiedeeisen mit Einlagen
grauer Bronze, n. Gr.
Japan, 17. Jahrh.
(Kunitomo-Mrister)

Sword-Guard
Wrought Iron Inlaid with
Grey Bronze, Not Size
Japan, 17th Century
(Master of Kunitomo-Family)

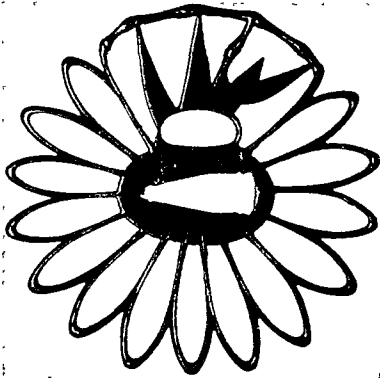
Düsseldorf:
Georg Oeder



Stichblatt
(Wine-cup)
Japan (Akasaka
Tadamasa, † 1657)

Sword-Guard
(Wine-Cup), Wrought Iron, Nat. Size
Japan (Akasaka
Tadamasa, d. 1657 A.D.)

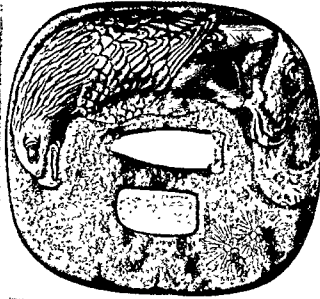
Leipzig:
A. G. Mösle



Stichblatt
(Chrysanthemum und Bambus)
Schmiedeleisen, n. O.
Japan (Kyôto), 16. Jahrh.

Sword-Guard
(Chrysanthemum and Bamboo)
Wrought Iron, Nat. Size
Japan (Kyôto), 16th Century

Berlin



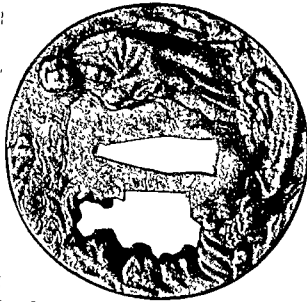
Stichblatt

Schmiedeeisen,
mit Adler in Gelbmetall, n. Gr.
Japan (Shimizu
Nhei, † 1675)

Sword-Guard

Wrought Iron
Engl., inlaid in Brass, Nat. Size
Japan (Shimizu
Nhei, d. 1675 A.D.)

Leipzig:
A.G. Mosler



Stichblatt

(Der Buddha)
Schmiedeeisen, n. Gr.
Japan (Umetada Jusai)
Ende 16 Jahrh.

Sword-Guard

(The Buddha)
Wrought Iron, Nat. Size
Japan (Umetada Jusai)
Late 16th Century

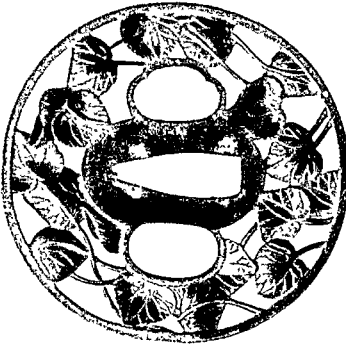
Berlin



Stichblatt
Schmiedeeisen mit Gelbmetall-
einlagen (Hirsche und Herbst-
blumen) n. Gr.
Sadatoki, Kaga, 17. Jahrh.

Sword-Guard
Wrought Iron, Inlaid
in Brass Deer and
Autumnal Flowers, Nat. Size
Sadatoki, Kaga, 17th Century

Berlin



Stichblatt
(Malvenblätter) Schmiedeeisen,
N. Gr.
Kyôto, 17. Jahrh.

Sword-Guard
(Hollyhock) Wrought Iron
Nat. Size
Kyôto, 17th Century

Berlin



Griffbeschläge

Schwarzes Kupfer mit Goldrelief

N. Gr.

Japan (Sōmin, 1670-1733)

Berlin

Sword-Fittings

Black Copper with Gold-Relief

Nat. Size

Japan (Sōmin, 1670-1733)



Stichblatt

Schmiedeeisen, n. Gr.

Japan (Yasuchika
1670-1744)

Düsseldorf:
G. Oeder

Sword-Guard

Wrought Iron Waves, Nat. Size

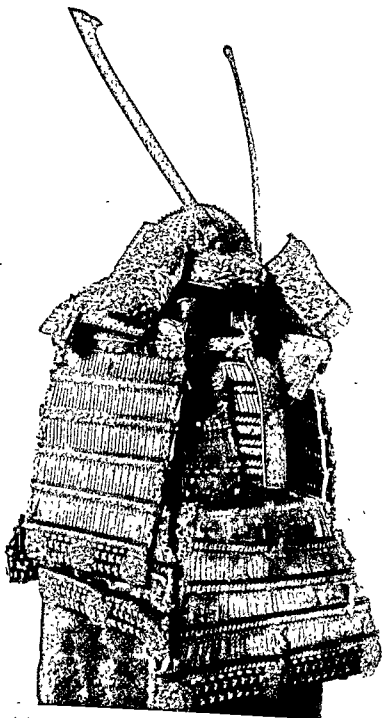
Japan (Yasuchika
1670-1744)



Harnisch
(Angeblich des Yoshitsune, 1159–1189)
Schmiedeeisen mit vergoldeten Metallbeschlägen
Japan, 13. Jahrh.

Kasuga Jinja, Nara

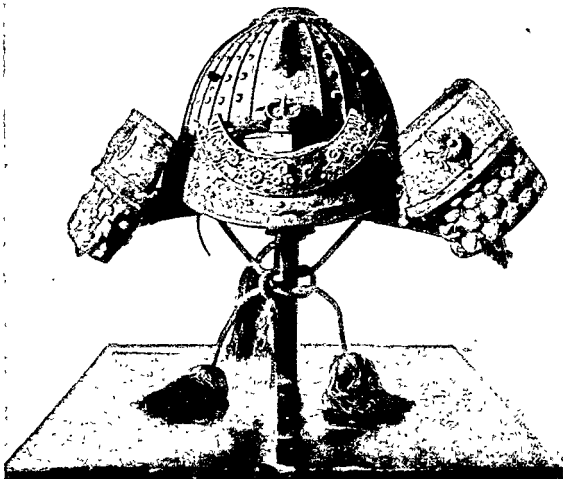
Armour
(So-called Armour of Yoshitsune, 1159–1189)
Wrought Iron, ornamented with Open-Work of
Gold Metal
Japan, 13th Century



*Harnisch
Schmiedeeisen
Japan, 15. Jahrh.*

*Armour
Wrought Iron
Japan, 15th Century*

Kasuga Jinja, Nara



Helm
(Angeblich des Kusunoki Masashige (1294 - 1336)
Schmiedeeisen
Japan, 14. Jahrh.

Helmet
(Said to have belonged to Kusunoki Masashige,
1294 - 1336), Wrought Iron
Japan, 14th Century

Shigisan, Yamato

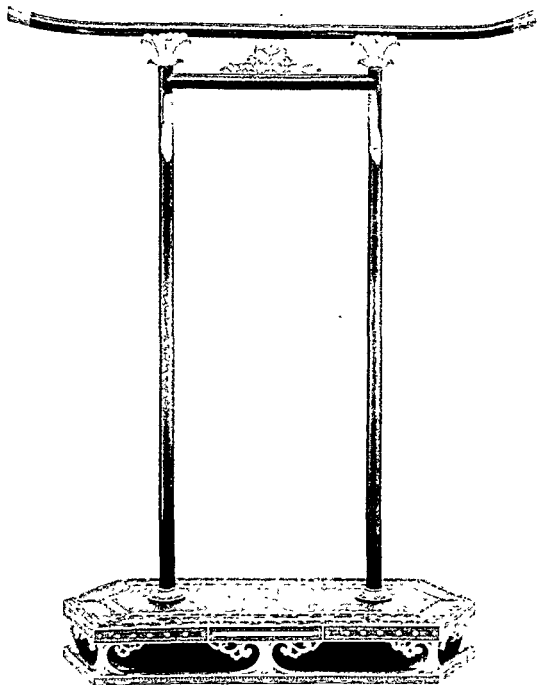


Helm
Eisen, getrieben
Japan, 15. Jahrh.

Hamburg

Helmet
Embossed Iron
Japan, 15th Century

HAUSGERÄT



Kleiderständer
Schwarzes Sandelholz und Elfenbein, H. 46 cm
China, 8. Jahrh.

Shōsōin, Nara

Clothes-Horse
Black Sandalwood and Ivory, H. 18 in.
China, 8th Century



*Teile zweier Setzschirme
Gefärbter Baststoff, H 167 cm
China, 8. Jahrh.*



*Leaves of two Screens
Dyed Fibre-Cloth, H 5 ft 6 in
China, 8th Century*

Shōsōin, Nara

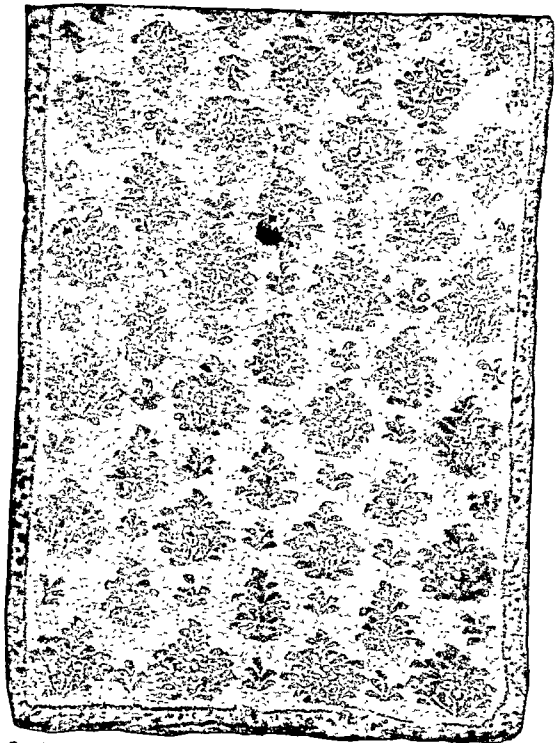


Teile zweier Setzschirme
Gefärbter Baststoff, H. 154 cm
China, 8. Jahrh.



Leaves of two Screens
Dyed Fibre Cloth, H. 5 ft. 1 in.
China, 8th Century

Shōsōin, Nara



Gewalkter Wollteppich
L. 245 cm
China, 8. Jahrh.

Shōsōin, Nara

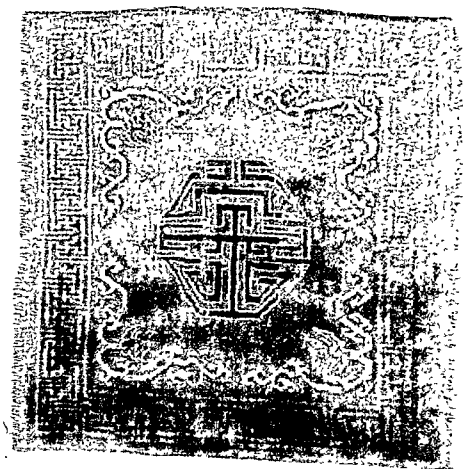
Carpet, Fulled Wool
L. 8 ft
China, 8th Century



Gewalkter Wollteppich
L. 121 cm
China, 8. Jahrh.

Carpet, Fulled Wool
L. 4 ft.
China, 8th Century

Shōsōin, Nara



Knüpfteppich
Wolle, H. 89 cm
China, 18. Jahrh.

Knotted Carpet
Wool, H. 2 ft. 11 in
China, 18th Century

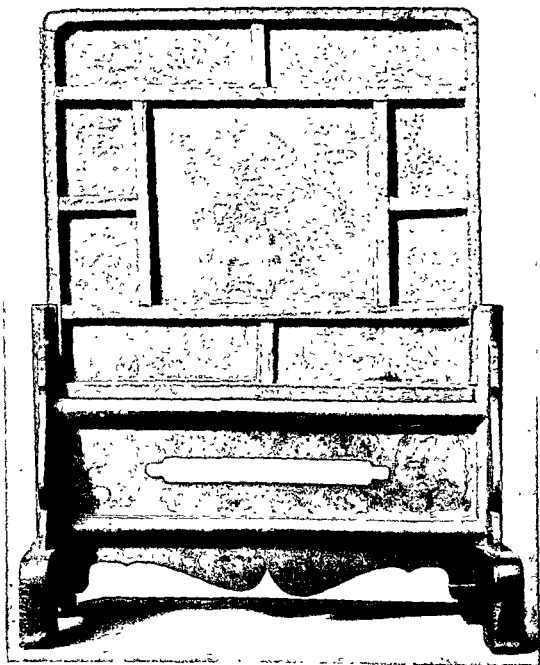
Berlin:
M. Kutschmann



Knüpfsteppich
Wolle, H. 180 cm
China, 18 Jahrh.

Berlin

Knotted Carpet
Wool, H. 5 ft. 10 in.
China, 18th Century

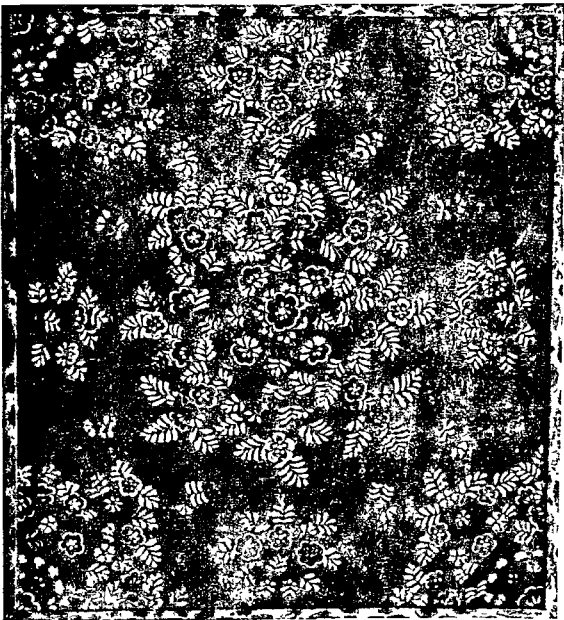


Standschirm

*Holz in Lackfarben bemalt, H 92 cm
China, 16. Jahrh.*

*Screen on Stand
Wood, painted in Lacquer, H. 3 ft
China, 16th Century*

Berlin

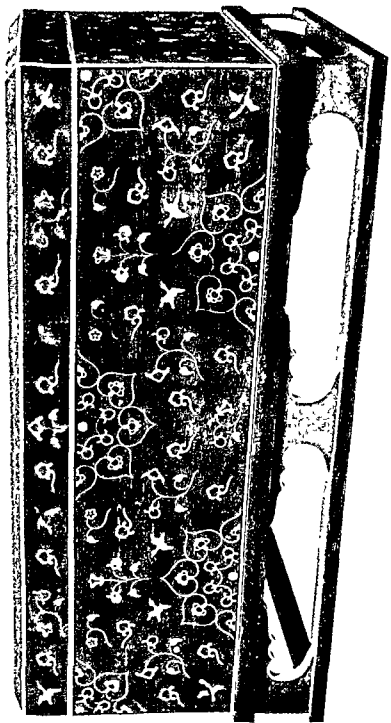


Kasten
Holz, bemalt, L. 38 cm
China, 8. Jahrh.

Box
Painted Wood, L. 15 in.
China, 8th Century

Shōsōin, Nara

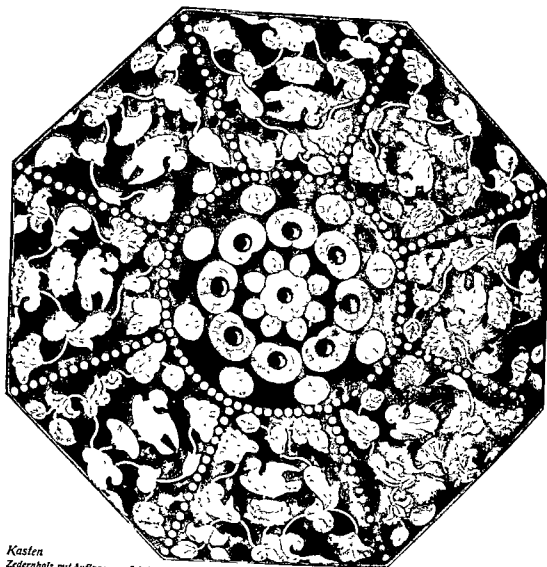




Kasten
Sandelholz mit Intarsia, L. 42 cm
China, 8. Jahrh.

Box
Sandalwood with Intarsia, L. 16 1/2 in.
China, 8th Century

Shōsōin, Nara



Kasten

*Zedernholz, mit Aufagen von Schildpatt, Perlmutter
und untermaltem Bernstein, Durchm 36 cm
China, 8 Jahrh.*

Box

*Cedar-Wood, covered with Tortoise-Shell,
Mother-of Pearl and underpainted Amber, Diam 13 $\frac{1}{4}$ in.
China, 8th Century*

Shôsôin, Nara



Lederschachtel

Schwarz gelackt, mit Einlagen von Perlmutt,
Bernstein und untermaltem Kristall, Durchm. 26 cm
China, 8. Jahrh.

Shôsôin, Nara

Girdle-Box

Leather, Lacquered Black, inlaid with
Mother-of-Pearl, Amber and underpainted Crystal, Diam. 10 $\frac{1}{4}$ in.
China, 8th Century



Dose
Braunschwarz gelacktes Holz mit Lackmalerei
Durchm. 13,5 cm
China, 12.-13. Jahrh.

Berlin

Box
Wood, Lacquered Black and Painted
Diam. 5 1/8 in.
China, 12th-13th Century



Kasten
Schwarzlack, bemalt, Br. 14,5 cm
China

Berlin

117

Box
Wood, Lacquered Black and Painted, Diam. 3 1/4 in
China



Teller
Geschnittener Rotlack
China (Chang Ch'êng)
14. Jahrh

Kōrinin, Kyōto

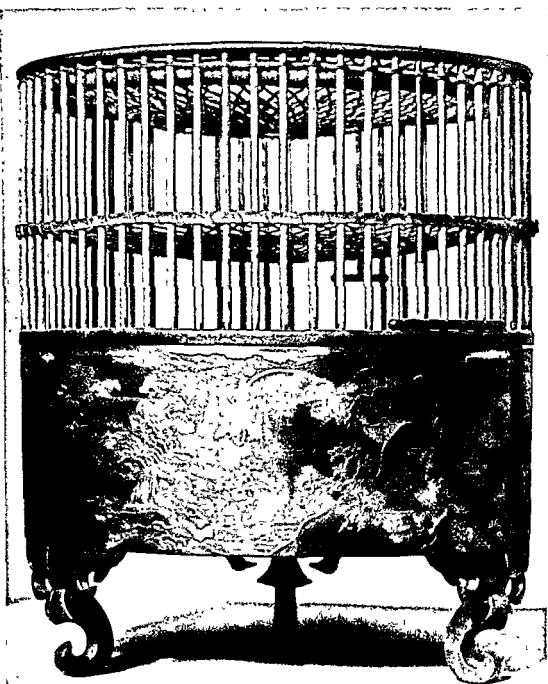
Tray
Carved Red Lacquer
China (Chang Ch'êng)
14th Cent



Kohlenbecken
Schmiedeeisen, H 30 cm
Japan

• Tōkyō:
Kaiserliche Sammlung
Imperial Collection

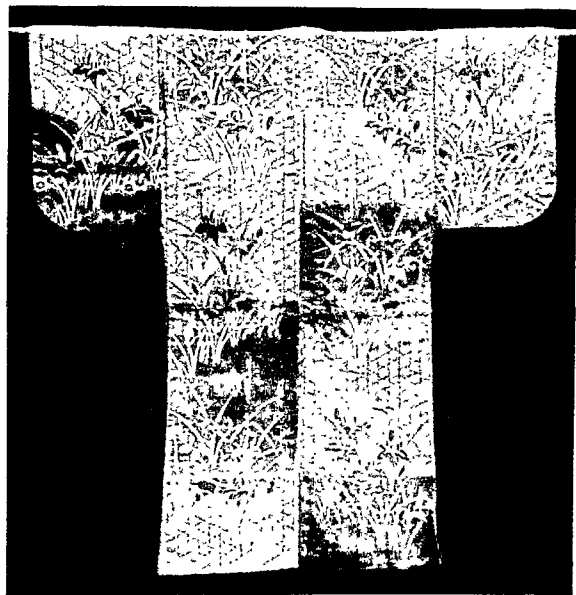
Brazier
Wrought Iron, H 11 3/4 in
Japan



Wachtelkäfig
Goldlack, H 33 cm
Japan, um 1630

Quail-Cage
Gold Lacquer, H 13 in
Japan, about 1630

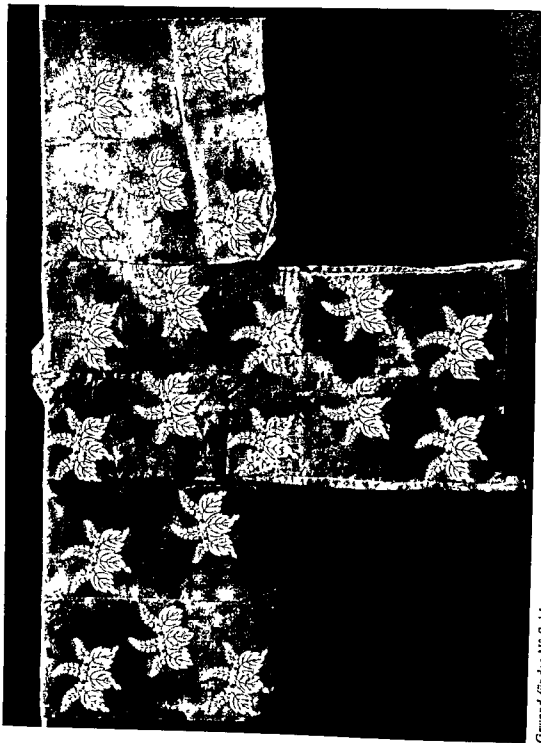
Berlin



Gewand für das Nô-Spiel
Seide, mit Schwerblättern in Gold und farbiger Seide
Japan, 17. Jahrh.

Costume for Nô-Play
Silk, with iris in Gold and Coloured Silk
Japan, 17th Century

Berlin



Gewand für das Nô-Spiel
Violette Seide mit goldenen Paulownia Blüten
Japan, 16. Jahrh.

Berlin

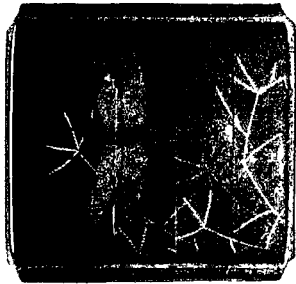
Costume for Nô-Play
Violet Silk with Paulownia Flowers in Gold
Japan, 16th Century



Inrō
Goldlack, n. Gr.
Japan, 17. Jahrh.

Berlin

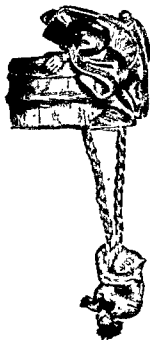
Inrō
Gold Lacquer, Nat. Size
Japan, 17th Century



Inrō
Schwarzlack mit Gold- und
Farbenlack, n. Gr.
Japan (Shiomi Masazane
1710)

Inrō
Black Lacquer, decorated in
coloured Lacquer and Gold, Nat. Size
Japan (Shiomi Masazane
1710)

Berlin



Netsuke
Elfenbein und Holz, n Gr
Japan, 17.-19. Jahrh.

Berlin:
H. Ginsberg

Netsuke
Ivory and Wood, Nat Size
Japan, 17th-19th Century



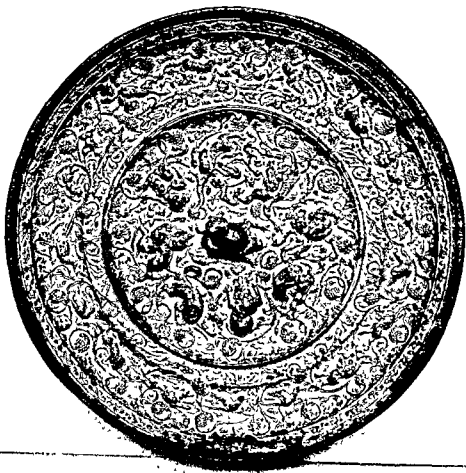
Gürtelschleße

*Bronze goldmanschwert und mit
Malachit eingelegt, L. 22,6 cm
China, um Chr. Geb.*

Girdle-Clasp

*Bronze, inlaid with Gold
and Malachite, L. 9 in.
China, about Christ*

Berlin



Bronzespiegel (Rückseite)
Durchm 22,3 cm
China, 7.-8. Jahrh.

Berlin

128

Bronze Mirror (Back)
Diam 8³/₄ in.
China, 7th-8th Century



Bronzespiegel (Rückseite)
Durchm 44 cm
China, 8 Jahrh.

Bronze Mirror (Back)
Diam 17 $\frac{1}{2}$ in.
China, 8th Century

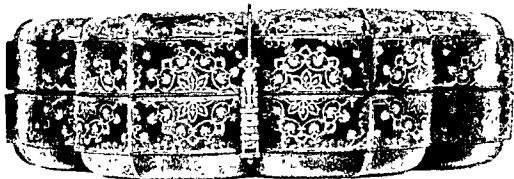
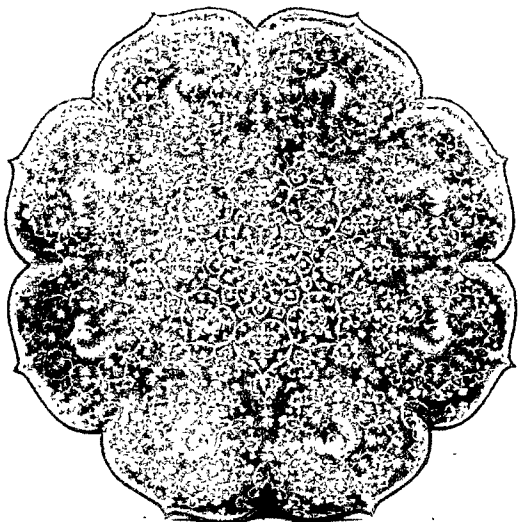
Shōsōin, Nara



Bronzespiegel (Rückseite)
Silberplatte, gepunzt, graviert und
teilweise vergoldet, Durchm 40,5 cm
China, 8 Jahrh.

Shôsôin, Nara

Bronze Mirror (Back)
Silver, punched, engraved and partly
gilt, Diam. 16 in
China, 8th Century



Spiegelschachtel
Holz, schwarz gelackt und mit Silber eingelegt
Durchm. 36 cm
China, 8. Jahrh.

Shôsôn, Nara

Mirror-Case
Wood, Lacquered Black and Inlaid with Silver
Diam. 14 1/2 in
China, 8th Century



*Bronzespiegel
(Rückseite)
Durchm 11 cm
Japan, 11.-12. Jahrh.*

Berlin

134

*Bronze Mirror
(Back)
Diam 4 1/2 in
Japan, 11th-12th Century*



Bronzespiegel
(Rückseite)
Durchm 11,2 cm
Japan, 11.-12. Jahrh.

Bronze Mirror
(Back)
Diam. 4 1/2 in.
Japan, 11th-12th Century

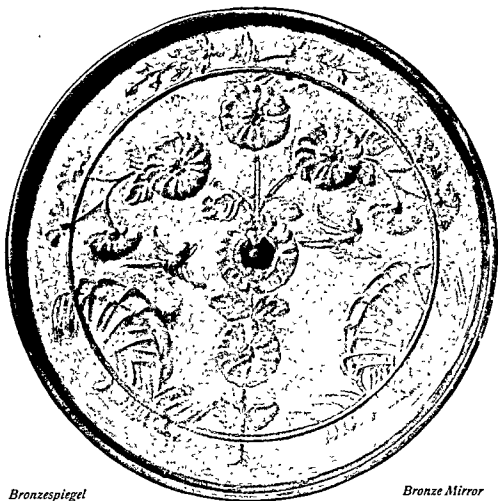
Berlin



*Bronzespiegel
(Ruckselle)
Durchm 11 cm
Japan, 11.-12. Jahrh.*

*Bronze Mirror
(Back)
Diam 4³/₈ in
Japan, 11th-12th Century*

Berlin



*Bronzespiegel
(Rückseite)
Durchm 11,2 cm
Japan, 11 - 12. Jahrh.*

*Bronze Mirror
(Back)
Diam. 4 $\frac{3}{4}$ in.
Japan, 11th-12th Century*

Berlin



Spiegelschachtel

Holz, mit Perlmuttereinlagen auf Goldlackgrund

Durchm. 13.5 cm

Japan, 13. Jahrh.

Mirror-Case

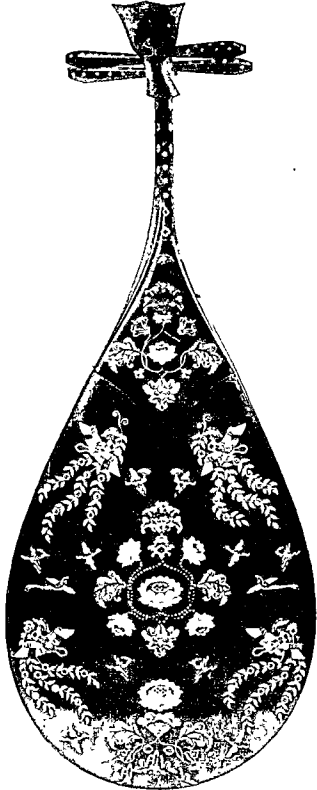
Wood with Inlay of Mother-of-Pearl on Gold

Lacquer, Diam. 5 1/2 in

Japan, 13th Century

Berlin

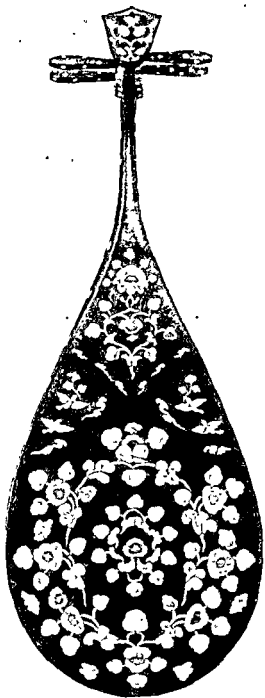
MUSIKINSTRUMENTE



Saiteninstrument
Sandelholz mit farbigen Holzeinlagen, L. 97 cm
China, 8. Jahrh.

Shōsōin, Nara

Lute
Sandalwood, inlaid with Dyed Wood, L. 3 ft. 3 $\frac{1}{4}$ in.
China, 8th Century



Saiteninstrument

*Ahorn eingeleigt mit Perlmutter
und untermaltem Schildpatt*
L. 97 cm

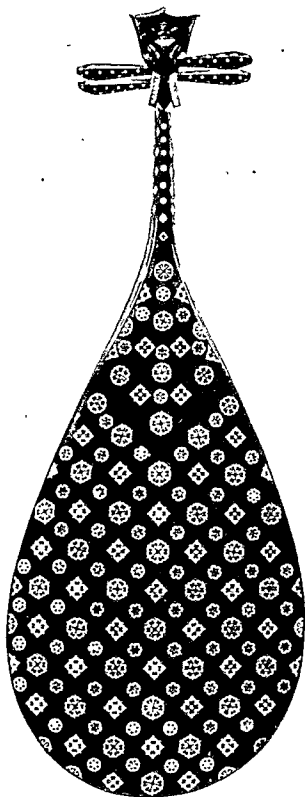
China, 8. Jahrh.

Shōsōin, Nara

Lute

*Maple-Wood, inlaid with Mother-
of Pearl and Tortoise-Shell*
L. 3 ft. 3³/₄ in

China, 8th Century

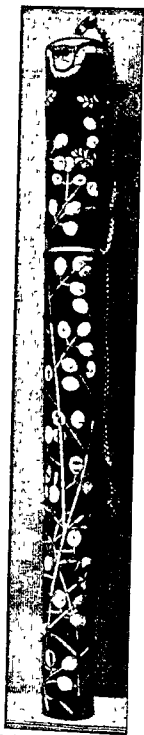


Saiteninstrument
Sandelholz mit Einlagen
L. 98,5 cm

China, 8 Jahrh. Shôsôin, Nara

Lute
Sandalwood, Inlaid
L. 3 ft 4 1/2 in

China, 8th Century



Flötenbehälter

*Schwarzlack mit Perl-
muttereinlagen*

H. 38,4 cm

Japan, 1619

Flute-Case

*Black Lacquer, inlaid with
Mother-of-Pearl*

H. 15 $\frac{3}{4}$ in.

Japan, 1619

Berlin